ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

V



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
СССР



АКАДЕМИЯ НАУК
СССР

ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА И. Э. ГРАБАРЯ,
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО ЧЛЕНА АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
В. С. КЕМЕНОВА
И ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА АН СССР В. Н. ЛАЗАРЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1960

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ТОМ V

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА
1960

РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

Н. Н. Коваленская

На рубеже XVII и XVIII столетий в русской культуре происходит перелом, имеющий огромное историческое значение: кончается средневековье с его церковной культурой и рождается новая, светская культура, в основе своей реалистическая. Для объяснения этого перелома долгое время прибегали к буржуазной теории влияний, якобы определивших все основные сдвиги в области культуры. В применении к русскому искусству XVIII века такая трактовка держалась дольше и упорнее всего: еще до недавнего времени приходилось бороться с пережитками этой теории, объявлявшей все наше искусство XVIII века провинциальным отражением искусства Западной Европы. То обстоятельство, что Петр I «прорубил окно в Европу» и страстно стремился превратить Московскую Русь в «Российскую Европию»[1], то, что с этой целью он выписал иностранных мастеров, в частности художников, а русских людей посылал учиться на Запад, делало на первый взгляд правдоподобной легенду о подражательности русского искусства XVIII века.

Между тем эта легенда, основанная на полном непонимании того, что такое национальная культура и каковы ее истинные взаимоотношения с культурами других народов, является в корне неверной. Она могла держаться так долго лишь благодаря предвзятому убеждению в превосходстве всего иностранного над своим, русским,— убеждению, которое получило распространение в России еще в XVIII веке. Известную роль в создании этой легенды сыграло и то, что иностранные мастера в то время нередко приписывали себе произведения русских художников. Это легче всего удавалось в области архитектуры и декоративных искусств, всегда допускавших метод совместной работы.

[1] По выражению автора одной из повестей петровского времени («Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли»).

Но даже и помимо этой прямой фальсификации, на старом буржуазном искусствознании лежит тяжкий грех крайне невнимательного и поверхностного отношения к русскому искусству XVIII столетия, отношения, не позволявшего увидеть в этом искусстве глубокое национальное своеобразие и высокие достоинства, которые уже в то время вывели его на одно из первых мест в мировой художественной культуре.

Одной из причин возникновения легенды о подражательности русского искусства XVIII века была именно та молниеносная быстрота, с которой совершился культурный перелом эпохи Петра I. Многим современникам, да и потомкам, казалось, что рождение новой России и ее нового искусства произошло благодаря могучей воле самого Петра, будто бы оторвавшего Россию от ее национальных корней и повернувшего ее к Западу. Быстрота перелома внушала мысль о его искусственности. Казалось, что только прямое заимствование западной культуры могло так внезапно преобразовать русское искусство и направить его по иному пути.

Между тем и это ошибочное положение было основано на крайне невнимательном отношении к истории самого перелома, на непонимании глубоко органической его подготовки в недрах культуры XVII века. Необходимость перелома была ясна передовым русским людям еще задолго до рождения Петра. И если в быстроте перелома и сыграла роль его личная неукротимая энергия, то это могло произойти только благодаря тому, что он отлично понял задачи, поставленные перед Россией ее историческим развитием, понял и то направление, в котором надлежало их решать. В результате правительство Петра действительно ускорило процесс, уже давно скрыто назревавший в России. Это облегчило рождение новой культуры и нового искусства на рубеже XVII и XVIII столетий.

Если в петровское время русские художники и обращались к изучению западного искусства, то лишь затем, чтобы быстрее разрешить задачи, выдвинутые перед ними русской действительностью. В этом была положительная сторона знакомства с западным искусством. Именно потому, что русские художники в своих поисках исходили из потребностей своей, русской жизни, они никогда не становились простыми подражателями, но глубоко и творчески претворяли опыт Западной Европы. С полной ответственностью можно утверждать, что уже в петровское время в России сложилось искусство глубоко своеобразное, притом не только в Москве, где крепки были традиции прошлого, но и в Петербурге. Оно отразило в себе высокий пафос строительства новой России и самый его характер — деловой, практический и в то же время небывало решительный и дерзостный.

Основной смысл перелома петровского времени заключался в появлении нового качества, противоположного прежнему. Попытки во что бы то ни стало отыскать древние традиции в искусстве XVIII века, чтобы доказать его органическую связь с прошлым, как это нередко делается, совершенно неправомерны.

То, что старые традиции существовали, является несомненным фактом, но основная, прогрессивная линия развития искусства совпадала не с приверженностью к этим традициям, а с их переосмыслением на новом этапе развития или даже с их преодолением.

Историческое значение связей искусства XVIII столетия с допетровским заключается прежде всего в том, что высокий уровень древнерусского искусства подготовил и облегчил быстрый и блестящий расцвет искусства нового. Правда, этот расцвет происходил не на церковной, а на совершенно иной — светской основе, и все же художник XVIII века, унаследовавший от прошлого понимание своеобразия художественного языка, мог без труда проявить себя и в искусстве светском, отвечавшем его новому миросозерцанию, новому пониманию действительности. Весьма положительную роль в обогащении профессионального искусства играла также его прямая, органическая связь с искусством крестьянским, в прямом смысле народным. Именно эти причины обусловили то, что уже первые русские художники петровского времени, как, например, Иван Никитин и Андрей Матвеев, могли создать ряд превосходных портретов, зачастую превышавших своим художественным качеством работы их иностранных учителей и коллег. Так же точно первые русские архитекторы того времени не уступали в своем творчестве ни одному из своих зарубежных современников, работавших в России. Безусловно, эта многовековая традиция высокой художественной культуры была одной из причин быстрого и пышного расцвета русского искусства в XVIII веке.

Помимо порочности методологии старого искусствознания, недооценка русского искусства XVIII века объясняется и другими причинами. Современникам, людям XVIII столетия, понять значение своего искусства было трудно. Но и в начале следующего столетия, когда вместе с ростом национального самосознания пришло признание ценности своей, русской художественной школы, высшей похвалой для русских художников оставалось все-таки их уподобление западным знаменитостям. Так, Тропинина называли «русским Грёзом», Егорова и Шебуева — «русскими Рафаэлем и Пуссеном», а Мартоса, что было уж совсем несправедливо,— «русским Кановой».

Не принесла признания русскому искусству XVIII века и преданность славянофилов своей национальной культуре. Славянофилы обвиняли Петра в том, что он оторвал русское искусство от его исконных корней, и мечтали о возрождении искусства древнерусского, религиозного. Однако и в период деятельности великих русских революционных демократов, высоко оценивших деятельность Петра, мало улучшилось отношение к русскому изобразительному искусству XVIII века. Если в литературе того времени Белинский, Чернышевский и Добролюбов уже открыли элементы реализма, критики и даже революционного протеста, высоко оценив при этом Ломоносова, то изобразительное искусство XVIII и даже начала XIX столетия В. В. Стасов рассматривал прежде всего как выражение дворянской культуры. Именно на борьбу с ней он призывал

новых художников, не умея еще понять противоречивости искусства XVIII века и зарождения в нем новых элементов. В пылу острой борьбы против академического искусства Стасов совершенно незаслуженно клеймил художников XVIII века за отсутствие национальной самостоятельности, за то, что они якобы были «только рабы, послушные подражатели икописты»[1]. Даже признавая блестящее мастерство русских портретистов XVIII столетия, Левицкого и Боровиковского, Стасов считал их поверхностными представителями дворянской культуры.

В конце XIX века как будто пришло время для признания русского искусства XVIII столетия. Им стали увлекаться художники «Мира искусства», многое сделавшие, чтобы познакомить с ним русское общество. В 1905 году С. П. Дягилевым была устроена знаменитая «Таврическая выставка» русских портретов, где было собрано большое количество произведений XVIII века. Журнал «Старые годы», издававшийся в 1907—1916 годах, уделял особое внимание искусству XVIII века, искусству русских усадеб. Но и это не означало признания за этим искусством его объективной ценности. Н. Н. Врангель вообще считал, что «русское искусство страдало косноязычием»[2], и делал исключение только для Левицкого. Врангель говорил, что его «нежно ласкает и манит» в культуре XVIII века «старая повесть о дедушках и бабушках, об арапах и крепостных, о мебели красного дерева и о домах с колоннами на берегу сонных прудов»[3]. В этот период не могло быть понято и национальное своеобразие русского искусства XVIII века. Лишь в трудах И. Э. Грабаря наметилась правильная оценка этого искусства, но его широко задуманная работа была прервана первой мировой войной.

В советское время также не сразу был найден верный путь к пониманию русского искусства XVIII века. В первые годы после Великой Октябрьской революции шла борьба между эпигонами «Мира искусства», по-прежнему увлекавшимися усадебной культурой («Общество изучения русской усадьбы»), и вульгарными социологами во главе с В. М. Фриче, решительно отрицавшими ценность русского искусства XVIII столетия именно за тот его дворянский характер, который был дорог первым. И лишь позднее советское искусствознание раскрыло в русском искусстве XVIII века глубоко прогрессивные элементы, и притом не только те, которые были присущи дворянской культуре, но и те, которые были зародышем будущей демократической культуры, образующей, по словам В. И. Ленина, «вторую культуру» рядом с культурой господствующих классов. Отсвет передовых идей лежит и на произведениях лучших представителей изобразительного искусства XVIII столетия.

В этом искусстве особое место занимает первый его период — эпоха петровских реформ. Эта примечательная эпоха разрешила ряд важнейших проблем,

[1] В. Стасов. Наши художественные дела. — Собрание сочинений, т. I. СПб., 1894, стлб. 119.
[2] Н. Врангель. Венок мертвым. СПб., 1913, стр. 6.
[3] Там же, стр. 42.

в течение веков стоявших перед русским народом, и открыла широкий путь для дальнейшего его развития.

Как указывал В. И. Ленин, примерно с XVII столетия начинается «новый период русской истории», связанный с образованием «всероссийского рынка»[1]. Единый «всероссийский» рынок» являлся предпосылкой капиталистического развития России. Одной из первых задач на этом пути было возвращение России доступа к Балтийскому морю, который был для нее закрыт со времени завоевания шведами исконных русских земель по его берегам. Открытие морских путей было не только необходимым условием прогрессивного развития русской экономики, но и жизненным условием самого существования Русского государства. Бурный рост мирового хозяйства в те времена, когда Европа стремительно двигалась к капитализму, ставил перед Россией дилемму: или превратиться в полуколонию западноевропейских государств, или пробиться к морю, включиться в мировой хозяйственный круговорот и стать великой державой. Блестящие победы регулярного войска, созданного Петром, решили эту задачу в положительном для России смысле: рождение могучей Российской империи с ее новой столицей, дерзновенно основанной на только что отвоеванном берегу Балтийского моря, поразило весь мир.

Развитие экономики страны и осуществление блестящих военных побед были возможны лишь при условии глубокого преобразования Русского государства. Здесь необходима была коренная ломка государственного аппарата, которая позволила Петру и его соратникам создать новый тип русского дворянского государства, превратить Московскую Русь в Российскую империю. Наиболее решительные преобразования нашли себе место в области экономической: Петр не только вывел Россию на мировой рынок, но и энергично способствовал развитию мануфактурной промышленности, без которой, в частности, не могла существовать его регулярная армия. Эта новая экономическая основа в сочетании с богатейшими природными условиями определила дальнейший путь развития России как мировой державы. Усиление развития мануфактурной промышленности, зародившейся еще в XVII веке, означало новый этап в развитии производительных сил. Однако это еще отнюдь не было связано с переходом к новым производственным отношениям. Попытки организовать мануфактурную промышленность на вольнонаемном труде были неудачны, и потому пришлось прибегнуть к методам прежней крепостнической эксплуатации: в 1721 году был издан указ, разрешавший купцам приписывать к заводам крепостных «работных людей». Реформы Петра не только не ослабили крепостное право, но, наоборот, повели к его расширению и укреплению.

В политической области реформы Петра завершили процесс образования самодержавного строя. Выросшее на почве борьбы с иноземными захватчиками и восстаниями крепостного крестьянства, русское самодержавие вступило при

[1] В. И. Ленин. Сочинения, т. 1, стр. 137.

Петре в полосу наивысшего могущества. Петр стремился к упрощению и централизации громоздкого государственного аппарата, доставшегося ему от XVII века. Учрежденные Петром коллегии и Верховный тайный совет представляли собой более стройную и целесообразную форму государственного устройства.

В период колоссального напряжения всех сил страны, направляемых централизованным государством, роль последнего была чрезвычайно велика. В это время складывается настоящий культ государства. Об этом говорят не только все указы, составленные нередко самим Петром. Об этом говорят многие, притом самые разнообразные литературные произведения того времени, начиная с произведений Феофана Прокоповича и кончая работами Ивана Посошкова. Об этом говорят и устные выступления Петра. Известно его знаменательное обращение к войску перед полтавским сражением: «Воины! се пришел час, который решить должен судьбу отечества, и вы не должны помышлять, что сражаетесь за Петра, но за государство, Петру врученное, за род свой, за отечество, за православную нашу веру и церковь... а о Петре ведайте, что ему жизнь его не дорога, только бы жила Россия, благочестие, слава и благосостояние ее»[1].

Патриотизм деятелей петровского времени носил, конечно, классовый характер и означал служение своему помещичье-купеческому государству. Но поскольку интересы этих классов еще совпадали с общенациональными, постольку и патриотизм их получил широкий и прогрессивный характер. Слава «деяний Петра» и его «птенцов» приобрела значение широкое, национальное, несмотря на то, что народ терпел в то время горькие муки.

Культ государства, характерный для абсолютизма, в частности для Франции эпохи Людовика XIV, в России имел значение особое. В то время как во Франции, где процесс первоначального накопления завершался, королевская власть уже сыграла свою роль и становилась пережитком прошлого, в России абсолютизм еще в полной мере был жизненной необходимостью, обусловленной едва начавшимся зарождением новых производительных сил. Петр и его сподвижники выполняли безусловно прогрессивную роль, борясь за реорганизацию Русского государства.

Начиная с XVIII века, Россия в общем проходила тот же путь от феодализма к капитализму, что и все остальные страны Европы, и поэтому известное стилистическое соответствие между ее искусством и искусством Западной Европы не вызывает сомнений. Но так как путь России был своеобразен, своеобразно было и ее искусство. Вопрос о соотношении нового русского искусства с современным ему западноевропейским следует решать в каждом отдельном случае по-разному.

Обращаясь к культуре петровского времени, необходимо подчеркнуть, что в ней с особой силой сказался переломный характер эпохи. Эпоха эта означала конец средневековья, скованного церковными догмами, конец «древлего

[1] И. Голиков. Деяния Петра Великого, т. XI. Изд. 2. М., 1839, стр. 215.

благочестия», конец подчинения «Домострою». В это время утверждалось право на объективное познание, происходило обмирщение всей культуры, рождалась культура светская — процесс, открывавший новые перспективы развития. Церковь потеряла теперь свое ведущее значение в культурной жизни страны. Петр нанес удар ее организации, упразднив патриаршество и подчинив церковь Синоду (с светским обер-прокурором во главе), в конечном счете ответственному перед императором. Коренные сдвиги в культуре еще более укрепляли то гордое самосознание, которые вызывали в русском обществе славные военные «виктории», успехи в строительстве новой Российской империи и ее быстрый рост как мировой державы. Высокий пафос, характерный для всех периодов коренной прогрессивной ломки, был присущ и петровскому искусству, наполняя его глубоким, народным по своей тенденции содержанием и сообщая его триумфальности объективную оправданность в отличие от современного ему западноевропейского искусства с его придворной риторикой.

Характернейшей для России начала XVIII века чертой было стремление к знанию, к точным наукам, без которых немыслимо было техническое оснащение армии и флота, мануфактурной промышленности, горного дела и т. д. «Академия, школы дело есть зело нужное для обучения народного», — говорил Петр [1]. Жестокую борьбу приходилось вести и ему и его сподвижникам против староверов, «сумасбродов и неуков», возмущавшихся вводимыми новшествами. Особенно успешно вел борьбу Феофан Прокопович, широко образованный и даровитый епископ, публицист и литератор, игравший в петровское время выдающуюся роль. «Дурно многие говорят, — писал он в составленном им «Регламенте», — что учение виновное есть ересей... учение доброе и основательное есть всякой пользы, как отечества, так и церкве аки корень и семя и основание» [2]. В частности, Феофан Прокопович отстаивал учение Коперника о движении земли вокруг солнца. Восставал он и против тех аскетов, которые осуждали новый быт: «все им грешно и скверно мнится быти, что либо увидят чудно, весело, велико и славно» [3]. Проповеди Прокоповича немало содействовали популяризации светской культуры.

И действительно, очень многое было сделано в петровское время для распространения просвещения. Прежде всего было основано несколько учебных заведений нового типа. Еще с 1701 года в Москве начали создаваться новые школы. Незадолго до смерти Петр подписал указ об учреждении Академии наук, которая была основана в 1725 году. Стремясь как можно скорее овладеть точными науками и распространить их в народе, Петр еще с 1697 года стал посылать молодежь за границу учиться «навигацким наукам, живописному искусству, экипажеству, механике, инженерству, артиллерии» и т. д. Он и сам ездил в 1697 году в Голландию и Англию, где превосходно изучил морское дело.

[1] «История СССР», т. I, под ред. Б. Грекова, С. Бахрушина, В. Лебедева. Изд. 2. М., 1947, стр. 578.
[2] «Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года», т. VI. СПб., 1830, стр. 330, 331.
[3] Д. Благой. История русской литературы XVIII в. М., 1951, стр. 93.

Петр очень широко понимал необходимость изучения наук. Им были организованы научные экспедиции для обследования новых торговых путей — Великого северного морского пути в Китай и Индию, а также нового сухопутного пути в эти страны. Был создан первый в России научный музей — Кунсткамера, где хранились всевозможные «раритеты» органической и неорганической природы. В Москве, при Навигацкой школе, была основана первая в России обсерватория. Огромные усилия были направлены на развитие издательского дела. В 1699 году в Голландии началось печатание русских книг, а в 1711 году была устроена типография в Петербурге, в дополнение к старинной московской. За время царствования Петра эти типографии выпустили более 600 книг. В 1708 году была проведена важная реформа: старый славянский шрифт был заменен новым, гражданским; славянским шрифтом должны были теперь печататься только церковные книги. Новый шрифт был проще и доступнее широким массам, к тому же он подчеркивал светский характер нового просвещения. Счет также был переведен с буквенного, славянского, на общеевропейскую систему арабских цифр, что тоже значительно упростило изучение математики.

С 1703 года начала выходить первая русская газета — «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти». Книги петровского времени были главным образом, научного и публицистического содержания. Художественная литература печаталась мало: различные «повести» по-прежнему распространялись в рукописях. Язык петровских книг сильно отличался от церковнославянского языка допетровской книжной литературы: он стал значительно ближе к языку народному, разговорному, что способствовало популяризации знания и литературы. Однако новый язык, обогащенный множеством ранее неизвестных слов и понятий, отличался еще большой пестротой. Вполне сложился он только в творчестве Ломоносова, в середине столетия.

Вместе с новым просвещением получил иной характер и самый быт русского общества, правда, в первое время — лишь его верхушки. Петр хотел обновить даже внешний облик русского человека, снять с него старинные одежды, напоминавшие церковные ризы, и облечь его в платье общеевропейского фасона, не стесняющее свободы движений. Пожалуй, не было ни одной петровской реформы, которая вызвала бы больше смущения и ропота, чем приказ об обязательном бритье бороды, считавшейся главной красой русского человека в Московской Руси. Петр стремился заменить новым бытом строгий уклад жизни старой русской семьи, регулировавшийся «Домостроем», с его теремным затворничеством женщины. Он ввел обязательное посещение ассамблей, где свободно встречались мужчины и женщины, где были введены западные парные танцы; уехать с ассамблеи до ее окончания было нельзя — Петр приказывал запирать ворота Летнего сада во время празднеств. Эти резкие перемены в быту наиболее наглядно отразили происшедший в русском обществе перелом. Не мудрено, что именно они прежде всего бросались в глаза и более

всего способствовали впечатлению внезапности этого перелома, тому, что современники называли переходом «из небытия в бытие» [1].

Перелом на рубеже XVII и XVIII веков нашел отражение во всех сферах русской культуры. В искусстве, и в эстетических воззрениях [2], как и в других областях, перелом во многом был подготовлен еще в XVII веке. Изограф Иосиф в своем известном трактате ратовал против аскетической эстетики средневековья, против условного изображения святых на иконах «темноликими», «тощими» и «мрачными», за живую красоту. «Где таково указание изобрели несмысленные любопрители,— вопрошает Иосиф,— которые... смугло и темновидно, святых лица писать повелевают?.. Кто из благомыслящих не посмеется такому юродству, будто бы темноту и мрак паче света предпочитать следует?.. Но не таков обычай премудрого художника. Что он видит или слышит, то и начертывает в образах или лицах, и согласно слуху или видению уподобляет» [3]. В этих положениях содержатся элементы реалистической эстетики, которые получили широкое развитие в начале XVIII века. Распространенные на искусство светское, они приобрели новое значение, более тесно связанное с жизнью.

В искусстве обмирщение проявилось прежде всего в появлении светской тематики, а вместе с тем—множества новых типов в архитектуре и прикладном искусстве, новых жанров в искусстве изобразительном. В архитектуре развиваются разнообразные виды гражданских построек, в изобразительных искусствах — портрет, батальные сцены, городские «ведуты» (виды), книжная иллюстрация, аллегорические росписи плафонов, декоративные панно, позже — историческая и жанровая живопись.

Подобно тому, как распространяемые в петровской России точные знания были теснейшим образом связаны с их практическим назначением, так утилитарность являлась характернейшей чертой искусства, подчас непосредственно смыкавшегося с наукой. «Без живописца,— писал Петр,— и градоровального мастера обойтися невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут... имеют срисованы и градорованы быть» [4]. Показательно, что первая рисовальная школа в Петербурге была основана при типографии. И в проекте Академии художеств, предложенном А. К. Нартовым в 1724 году, ярко выступает эта теснейшая связь искусства и наук. В числе классов, наряду с художественными, значилось и чисто техническое отделение, которое должен вести «механик всяких мельниц и слюзов» [5]. Проект Нартова (как и другой проект, составленный М. П. Аврамовым) не получил осуществления: художественное отделение было открыто при Академии наук; естественно, что и оно носило

[1] И. Голиков. Деяния Петра Великого, т. IX. Изд. 2. М., 1838, стр. 6.
[2] Об эстетике XVII века см. в IV томе настоящего издания, стр. 41—54.
[3] Ф. Буслаев. Русская эстетика XVII века.— Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 429, 430, 432.
[4] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. I. СПб., 1885, стр. 19 (указ Петра 1724 года).
[5] Там же, стр. 77.

утилитарный характер. В 1732 году Академия писала, что «художники необходимы для рисования анатомических фигур, трав и других натуралей» [1].

Практическая установка была одной из основ реалистического искусства петровского времени, того стремления к точности изображения, которое так сильно выражено в гравюрах этого времени, подчас сближающихся с ландкартами. Однако этот реализм носил в целом более широкий характер, отражая жажду объективного познания действительности ради ее изменения и улучшения, жажду, характерную для такого бурного, переломного периода, каким были первые годы XVIII столетия. Да и самая точность изображения отнюдь не означала пассивности натурализма: она знаменовала тогда первое художественное овладение действительностью и была проникнута взволнованной радостью победителей. Тематика этого искусства — славные баталии и строительство новой столицы «Санкт-Питербурха» — уже сама по себе вызывала в художниках высокий творческий подъем. Стремление к утилитарности ярко проявилось и в архитектуре: в петровское время возводились, главным образом, сооружения практического назначения — Петропавловская крепость, Адмиралтейство, Гостиный двор, здание Двенадцати коллегий в Петербурге, Арсенал в Москве и т. п.

Другой характерной чертой петровской культуры было изменение представления о значении человеческой личности, ценность которой определялась не столько сословным происхождением, сколько заслугами перед государством. Реформы Петра объективно содействовали укреплению этого представления: по введенной им «табели о рангах» каждый солдат, за исключением крепостных, мог дослужиться до офицерского звания и тем самым получить дворянство. К тому же Петр требовал, чтобы дети знатных родителей начинали службу непременно с нижних чинов. Известную роль играло и выдвижение купечества, в котором постепенно начинала складываться оценка человека по его личным качествам — предприимчивости, энергии и оборотливости. В 1724 году даровитый публицист, «купецкий человек» и изобретатель Иван Посошков писал: «Без купечества никаковое не токмо великое, но ни малое царство стояти не может» [2]. При Петре купечество приобрело большое общественное значение: оно стало опорой всех экономических начинаний. За это купечеству были предоставлены некоторые политические права в виде городского самоуправления.

В петровских реформах не было ничего от подлинного демократизма: разделение на «именитых» и «подлых» людей сохранялось в полной мере. Самое представление о человеческой личности оставалось неразрывно связанным с высоким положением ее в обществе, с господствующим классом. Но все же от культуры XVII века петровское время отличалось очень сильно. Разительный контраст с прошлым представлял быт самого царя, «шкипера

[1] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. II. СПб., 1886, стр. 237; Е. Гаршин. Первые шаги академического искусства в России.— «Вестник изящных искусств», 1887, стр. 187.

[2] И. Посошков. Книга о скудости и богатстве и другие сочинения. М., 1951, стр. 113.

Питера», который любил окружать себя «простыми» людьми, мастерами-ремесленниками и купцами, любил играть в шахматы с матросами, курил трубку, а главное не только не чуждался труда, но, напротив, отдавался ему с увлечением. Эта простота петровского быта нашла яркое отражение в архитектуре того времени, в интимности царских дворцов, где тронный зал нередко соседствовал с кухней. Простота составляла одну из отличительных особенностей петровской архитектуры, особенно в новой столице, в Петербурге. Здания строились в стиле, близком к северным, в частности голландским бюргерским постройкам, отвечавшим требованиям практической целесообразности.

Рост самосознания человеческой личности нашел прямое отражение в искусстве начала XVIII века: он способствовал сложению замечательного портретного искусства. По своей интимности, по своей общей реалистической направленности портрет петровского времени во многом близок искусству Голландии, которая привлекала Петра именно своим бюргерским демократизмом. Однако основным отличием русского портрета от портрета голландского было то высокое и глубоко патриотическое понимание роли человека как государственного деятеля, которое было специфической чертой петровской России.

Государственный пафос ярко отразился и в архитектуре. Наряду с интимными дворцами царя и вельмож, в первые годы XVIII века в Москве и Петербурге строятся такие здания, как Меншикова башня и Петропавловский собор, колокольня которого огромной высотой своего взлета над равнинным берегом Невы превосходно выражала победоносное сознание строителей новой империи. Государственное начало наглядно проявилось и в области градостроительства, впервые получившего планомерный характер не только в строившейся новой столице, но и в Москве.

В тяге к знанию, к объективному изучению действительности, к реализму в искусстве и, в частности, к индивидуальному портрету, наконец, в высоком государственном пафосе архитектуры нашли себе выражение прогрессивные стороны петровской эпохи. Но искусство отразило не только эти прогрессивные стороны: на нем сказалась и ограниченность культуры того времени. В суровом, простом и деловитом по началу искусстве петровского времени начали все настойчивее давать о себе знать черты внешней парадности, обусловленные усилением удельного веса дворянства. Этот привилегированный класс нуждался в окружении своей власти ореолом особой пышности и блеска. За дворянством тянулись купечество и выходцы из ремесленников, склонные в случае своего преуспеяния превращаться в знатных вельмож, подобно тому как бывший пирожник «Алексашка» превратился в «светлейшего князя Меншикова» или кузнец Акинфий Демидов положил начало знатной вельможной фамилии.

Именно эта тенденция, вносящая основное противоречие в искусство петровской поры, получила наиболее яркое выражение к концу царствования Петра, когда особенно четко наметилось новое, придворное понимание искусства. Прежние торжества с салютами, связанные с военными победами, триум-

фальные «вшествия» Петра с его армией в столицу, начали сменяться фейерверками по случаю тезоименитств и бракосочетаний членов царской фамилии. В портретном искусстве первенствующее значение получил портрет парадный. Дворцы и парки пришли на смену зданиям практического назначения. Вместе с тем интерес к голландскому искусству начинал уступать место тяготению к итальянскому барокко и французскому классицизму. Петр мечтал устроить у себя в Петербурге «огород не хуже версальского». В столицу стали выписывать художников из Парижа. Но все эти изменения при жизни Петра едва намечались; они получили развитие лишь во второй четверти столетия, когда со смертью Петра ослабел неукротимый натиск, ускорявший прогрессивное развитие страны, и на сцену выступили элементы более реакционные. Случайные венценосцы, сменявшиеся на императорском троне, не находили нужным сопротивляться растущему стремлению дворянства превратиться в привилегированное сословие, оттеснить купечество и сбросить с себя все стеснительные обязательства, наложенные на него дисциплиной петровской «дубинки». С другой стороны, преемники Петра не могли сопротивляться наглости иностранцев, приглашенных Петром в Россию для обучения русских людей, а после его смерти пытавшихся хозяйничать здесь как в покоренной земле. Особенно тяжелую память оставило по себе царствование Анны Ивановны, которое народ окрестил «бироновщиной» по имени фаворита царицы курляндского герцога Бирона. Засилье иностранцев, господствовавших при дворе, усугубляло тяжесть деспотизма «царицы престрашного взору».

В этот период (конец 20-х —30-е годы) русские художники оказались в очень тяжелом положении. Если Петр стремился обучать их за границей и приглашал иностранных учителей в Россию, то это отнюдь не означало, что он не умел ценить русских мастеров: известно знаменитое письмо его к жене, в котором он просит, чтобы Иван Никитин написал портрет короля, «дабы знали, что есть и из нашево народа добрые мастеры»[1]. Отношение Петра к Никитину всегда было дружеским и полным признания его заслуг. Наоборот, при Анне Ивановне русским людям приходилось с трудом отстаивать свои права, оспариваемые иностранцами. Как раз в эти годы Иван Никитин пал жертвой расправы с организовавшейся против засилия иностранцев «старорусской партией». Погиб и превосходный архитектор Петр Еропкин, казненный по делу Волынского, также пытавшегося восстать против иностранцев. Известна и та тяжелая борьба, которую вел с иностранцами в Академии наук Ломоносов еще в середине столетия.

Время первых преемников Петра было вообще крайне неблагоприятно для развития культуры. Начавший свою литературную деятельность в 20-х годах, блестяще одаренный и широко образованный князь Антиох Кантемир,

[1] «Письма русских государей и других особ царского семейства. Переписка императора Петра I с государынею Екатериною Алексеевною». М., 1861, стр. 44.

младший соратник петровских просветителей, друг Феофана Прокоповича и историка Татищева, был в 1732 году отослан в почетную ссылку — послом в Лондон, — хотя мог бы претендовать на благодарность Анны Ивановны как составитель прошения дворянства о восстановлении ею самодержавия. Но его гневные сатиры, написанные крепким, реалистическим языком петровского времени, так безжалостно вскрывали безобразия окружавшей его действительности, так метко разили те темные силы реакции, которые поднялись при Анне Ивановне, что, разумеется, пришлись ей не по вкусу. Правда, при ней выдвинулся Тредьяковский, первый представитель новой русской литературы, положивший начало тоническому стихосложению, первый русский профессор «элоквенции» Академии наук. Но именно его судьба ярко показывает неимоверные трудности в работе русских деятелей культуры в эти темные годы. Тредьяковский страдал и от засилья немцев в Академии наук, и от высокомерной грубости русских вельмож.

Основанное в 1732 году учебное заведение — «Сухопутный шляхетский корпус» — получило чисто сословный, дворянский характер; наряду с науками, «благородное» юношество усиленно обучалось здесь и танцам и фехтованию. Все же именно этот «Шляхетский корпус» к середине столетия стал рассадником культуры: из него вышло немало русских писателей, в том числе такие, как Сумароков и Херасков.

Тяжелым было в 30-х годах и положение художников. Следует отметить, что архитектура и градостроительство были единственными областями, где возникали замечательные проекты и кое-что реально было сделано в эту темную эпоху. К 1730 году уже вернулись из-за границы петровские пенсионеры — Еропкин, Коробов, Мичурин, которые очень активно работали по строительству Петербурга (отчасти и Москвы), по благоустройству новой столицы. Эти зодчие, а также Земцов, начавший свою деятельность еще при Петре, продолжали разрабатывать стиль, родившийся в Петербурге в качестве русского варианта барокко. «Комиссия о санкт-петербургском строении», в которой они играли ведущую роль, развернула широкую градостроительную деятельность, продолжая петровские традиции. Однако замечательный трактат «Должность архитектурной экспедиции», созданный Земцовым, Коробовым и другими во главе с Еропкиным, был положен под сукно и увидел свет только в наше время.

Оживление искусства, начало нового его расцвета, относится лишь к середине XVIII века, ко времени царствования Елизаветы Петровны, родной дочери Петра. Ее воцарение (1742) было воспринято всеми как возвращение к традициям ее отца и одновременно как победа национальных начал. Правда, победа была далеко не полной: засилье иностранцев продолжалось и в это время, и позже. Но все же Елизавета Петровна подчеркивала свою преданность русской культуре.

В ее царствование усилились заботы правительства о просвещении. В 1755 году, по инициативе М. В. Ломоносова, в Москве был основан университет;

в 1758 году И. И. Шувалов добился открытия «Академии трех знатнейших художеств»; в 1756 году, по предложению известного актера Ф. Г. Волкова, был создан постоянный «Русский для представления трагедий и комедий театр». В те же годы появились и первые журналы: с 1755 года при Академии наук начали выходить «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», в 1756 году при Шляхетском корпусе — «Праздное время, к пользе употребляемое» и т. д. С 1756 года при Московском университете начинает издаваться газета «Московские ведомости». В 1758 году открывается гимназия в Казани (из нее вышел Державин).

В середине столетия новая светская культура, охватившая при Петре сравнительно узкий круг его соратников, начинает проникать в более широкие слои русского общества. Именно в это время появляется русская интеллигенция. В литературе выдвигаются крупные писатели во главе с Ломоносовым. Возникают разнообразные литературные жанры, в частности ода, наиболее блестяще представленная в творчестве Ломоносова, и трагедия (Сумароков). Появляются и крупные русские художники, преимущественно из среды народа, как Антропов, сын солдата, и крепостные мастера: архитектор Федор и живописец Иван Аргуновы.

Однако в целом середина века отнюдь не характеризовалась возвратом к петровским традициям, хотя многие из них и получили дальнейшее развитие. Не практиковалось, в частности, выдвижение купцов, которое было столь существенной чертой политики Петра. Но именно в это время, вместе с ростом внешней и внутренней торговли, купечество быстро богатеет; оно даже делает попытки организовать промышленность на основе свободного труда. В этой развивающейся капиталистической промышленности принимают участие и «капиталистые» крестьяне, появляющиеся с 40-х годов. Однако успехи зарождающейся буржуазии заставляют дворянство все более оттеснять купечество как основного соперника. Постепенно купцы теряют право на владение землей и «работными людьми». К середине столетия дворянство остается единственным привилегированным сословием. Еще при Анне Ивановне, в 1736 году, бессрочная военная служба дворян была сокращена до 25 лет. Дворяне быстро сообразили, как можно избежать введенной Петром унизительной для них обязанности начинать службу с нижних чинов: они стали записывать своих детей в службу с колыбели, так что ко времени вступления в реальную службу эти «дети» были уже «в чинах». Вскоре дворянство и вовсе было освобождено от обязанностей службы, и по словам Болотова, «вспрыгалось от радости». Одновременно росла и власть помещиков над крепостными крестьянами. Крепостное право охватывало все новые и новые земельные пространства. Елизавета раздала до 100 тысяч «ревизских душ» одним своим фаворитам. Крепостное право распространилось и на Украину.

В ответ на рост эксплуатации росло возмущение крестьян: при Елизавете происходили крестьянские волнения на Украине, восстания башкир, «работных

людей» на Урале. Но в середине века эти тревожные признаки еще мало беспокоили дворянство: 40—50-е годы были апогеем его могущества, и дворянство ощущало себя на вершине своего благополучия. К тому же в середине века Россия одержала ряд блестящих военных побед. В искусстве нарастала ликующая праздничность, пышность и декоративность. Однако, несмотря на известную классовую ограниченность этого искусства, оно было далеко от современного ему придворного искусства Франции. В России в это время еще не утеряна была связь между интересами дворянства как господствующего класса и национальными интересами государства в целом. Русское дворянство не знало того разложения, которое в те же годы заставило «первого дворянина Франции», Людовика XV, произнести знаменитую фразу: «После нас — хоть потоп!». Русскому дворянству еще было свойственно сознание своей ответственности перед государством. «Участные дела похвальны, — говорил в середине века Сумароков, — когда они к участной нашей пользе исполняются, но исполняемые к общей нашей пользе несравненно похвальнее». И хотя Сумароков положил начало интимной любовной лирике и ратовал за простоту слога в ней, но именно он в своих трагедиях на темы из русской истории воспевал высокий героический пафос служения отечеству.

Это сознание своей гражданской «должности» было продолжением культа государства, который получил такое широкое развитие в петровское время. Но в крепкой связи отдельного человека со своим сословием, с обществом, с государством, давала себя знать и глубокая традиция, восходящая к русскому средневековью, когда постоянная грозная опасность вторжения вражеских полчищ заставляла русских людей искать спасения в объединении, что, как известно, привело к образованию централизованного государства задолго до сложения в России единой нации. Эта черта, испокон веков питавшая русский патриотизм, стойкость русского воина в боях, стала наследственной чертой русского национального характера. Растрелли говорил в 1759 году: «Строение каменного Зимнего дворца строится для одной славы всероссийской».

Национальный подъем нашел свое яркое отражение во всей культуре середины столетия. Недаром именно на это время падает деятельность Ломоносова. Его деятельность была неразрывно связана с делом Петра, продолжателем которого он стал в области культуры. Белинский прямо называет его «Петром Великим русской литературы». Поэзия Ломоносова полна восторга по поводу грандиозных перспектив развития России, открытых для нее реформами Петра. В то же время восторг наполнял душу поэта при созерцании безграничного мира природы, тайны которого он постигал как ученый.

Открылась бездна звезд полна,
Звездам числа нет, бездне — дна...

Это был восторг человека, навсегда сбросившего с себя оковы средневековья и свободными глазами увидевшего перед собой бесконечное богатство мира.

Ломоносов ярче, чем кто бы то ни было, выразил тот начинающийся национальный подъем, которым отмечена в России середина века. Знаменитые слова его о том, что

Может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать,

получили наиболее блестящее выражение в деятельности самого Ломоносова, которого Пушкин называл «первым русским университетом» и который стал первым русским ученым мирового значения.

Творчество Ломоносова, воплотившего в себе одновременно и радость освобождения от средневековой темноты, и радость создания новой Российской империи, во многом перекликается с русским искусством этого времени, и особенно с архитектурой, которая по своей грандиозности и по своему праздничному характеру была родной сестрой его поэзии. В искусстве середины века также наблюдается быстрый рост национального самосознания, стремление творчески использовать традиции старой Руси, в особенности национальные традиции XVII века, для создания нового стиля (архитектура Растрелли, Чевакинского, Ухтомского). Так создается в архитектуре великолепный вариант стиля барокко, который отличается от западного барокко не только иным идейным строем, далеким от экзальтации и мистики, но иными формальными приемами, из которых особенно примечательна ясность прямолинейных планов. Неповторимое своеобразие имеет русская архитектура этого времени и благодаря широкому использованию элементов допетровского зодчества.

Вместе с архитектурой пышно развивается и декоративная скульптура, также примыкающая к западному барокко, переходящему в рококо. Однако за немногими исключениями, рококо не получает в России развития (это станет понятно, если мы вспомним, как непохоже было русское дворянство середины XVIII века на французскую аристократию накануне буржуазной революции конца столетия).

Расцветает в это время и декоративная живопись, в которой главенствуют итальянские мастера, но все большее значение получают русские художники (Иван Вишняков, братья Бельские). Элементы рококо, которые встречаются в декоративной живописи, в портрете отсутствуют вовсе. Наоборот, именно в портретной живописи возникает новое, более народное течение в лице Антропова и Ивана Аргунова, которые начинают борьбу с поверхностным искусством заезжих иностранцев, господствующих при дворе, — борьбу за простоту и реализм. В художественной культуре середины XVIII века с ее ярко выраженными национальными чертами, четко выступили тенденции, рост которых закономерно привел русское искусство к замечательному расцвету во второй половине XVIII столетия.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

АРХИТЕКТУРА

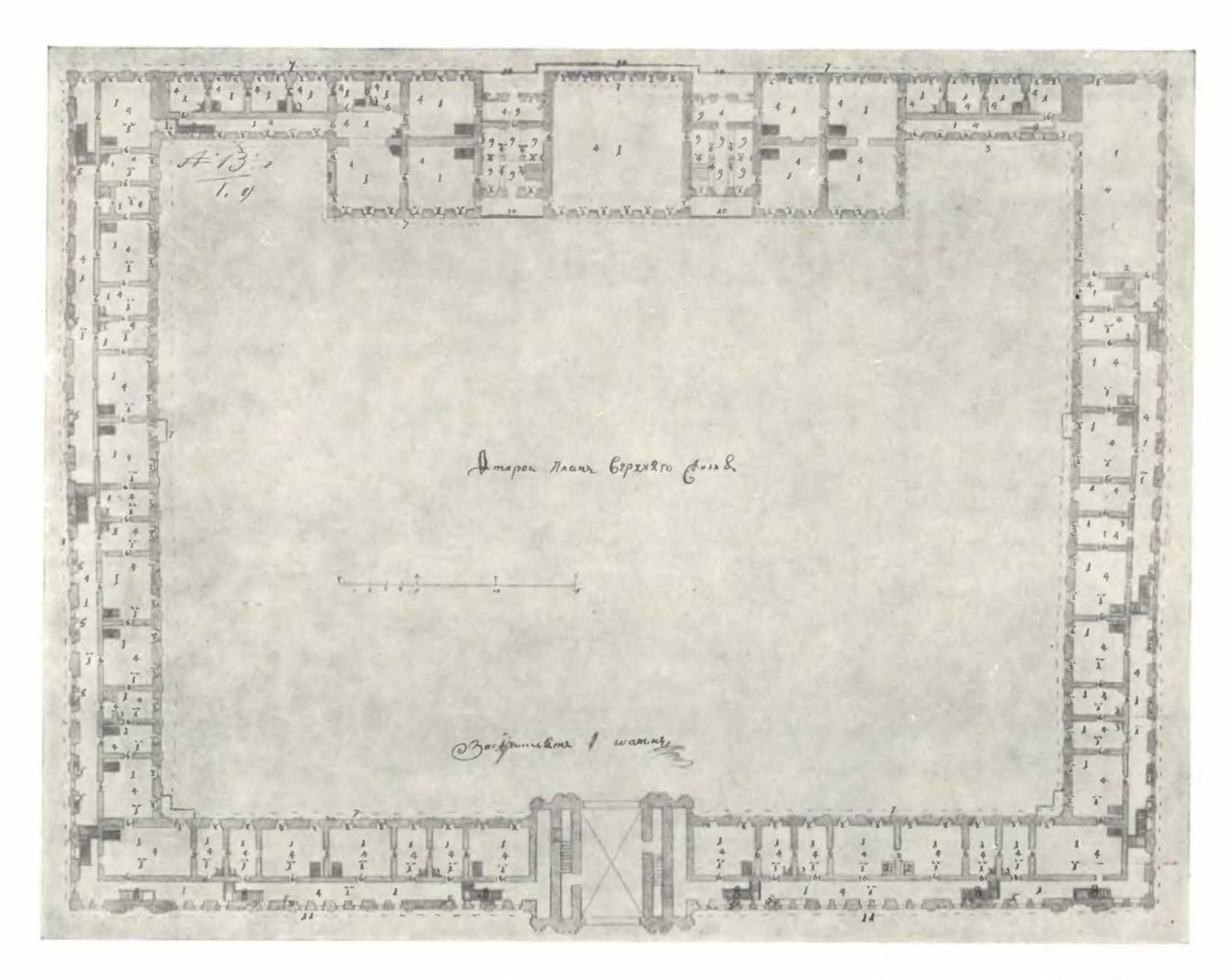
МОСКОВСКАЯ АРХИТЕКТУРА НАЧАЛА XVIII ВЕКА

И. Э. Грабарь

После основания новой столицы русская архитектура стала развиваться двумя параллельными путями — в Петербурге и в Москве. Несмотря на это, в ее развитии сохранялось известное единство, вызванное тяготением народа к своему родному искусству, достижения которого он стремился сохранить и на новом этапе своей истории.

В Москве логичность и естественность подобной преемственности была следствием небывалого подъема зодчества в последней четверти XVII века, когда в городе и его окрестностях были созданы такие совершенные архитектурные произведения, как церкви Никола «Большой крест», Успенья на Покровке, Знаменья на Шереметевом дворе, храмы в Троицком-Лыкове, в Филях, в Уборах — жемчужины последнего сверкающего взлета древнерусского зодчества.

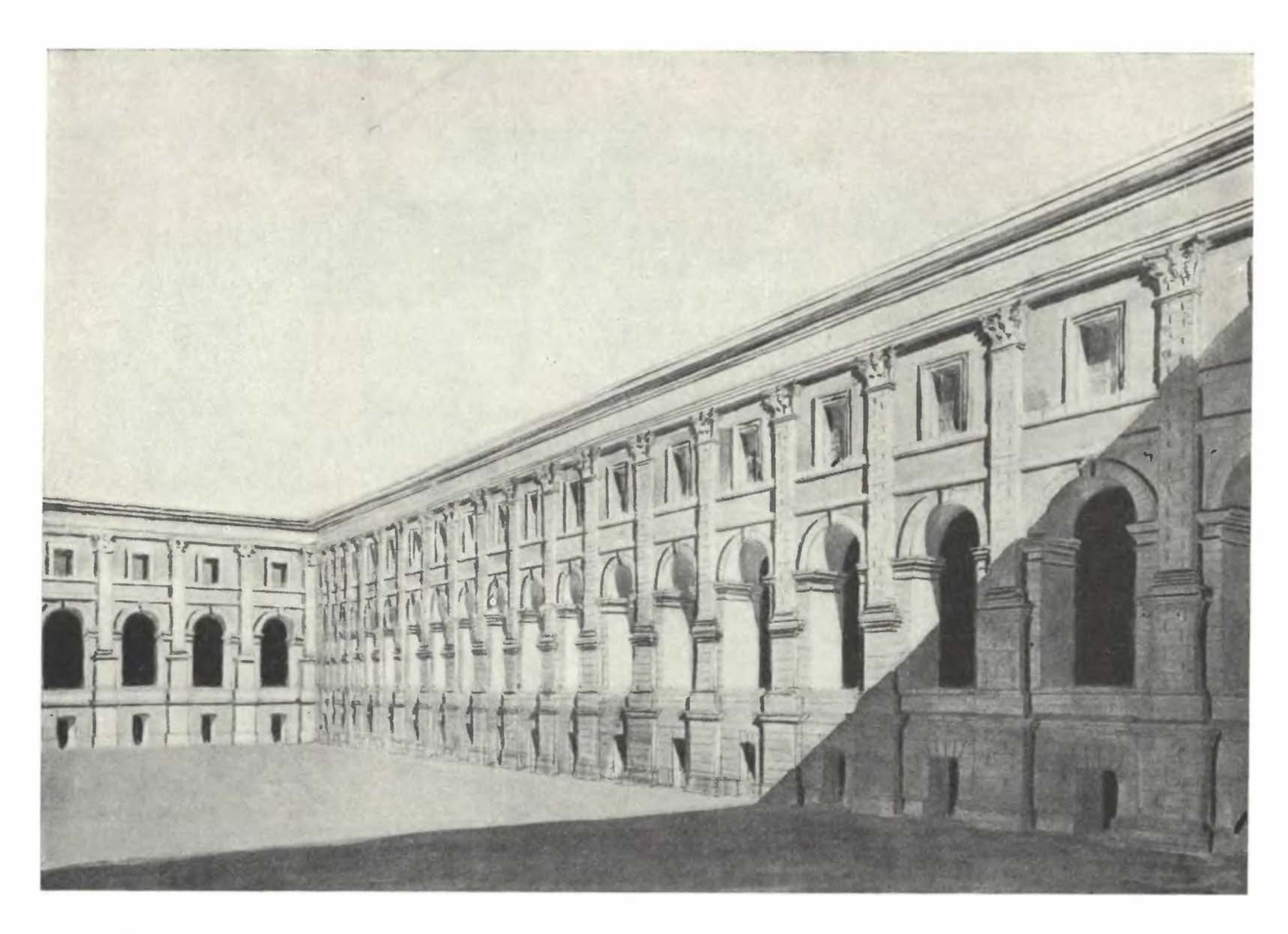
Перебирая в памяти прославленные постройки, на протяжении веков служившие неувядаемыми образцами любования и подражания, мы прежде всего останавливаем свое внимание на рубленных шатровых храмах, в древности бывших открытыми до самого верха. Наряду с ними мы знаем замечательный памятник — церковь в Коломенском, где входящего внутрь захватывает величественное зрелище вздымающегося ввысь пространства. Столь свободное и смелое решение пришлось особенно по душе русским людям, что учли последующие поколения зодчих, ибо отныне пределом храмового великолепия на Москве становится пространство, открытое до верха. Таковы были церкви в Уборах, в Филях, в Троицком-Лыкове. Так именно была выстроена первая московская монументальная постройка начала XVIII века — Меншикова башня и ряд других. Подхваченный в середине века тот же прием нашел свое логическое продолжение в московской церкви Параскевы-Пятницы и в проекте собора Госпитального и инвалидного домов, в шатровом храме Нового Иерусалима и в соборе Смоль-



План второго этажа дворца А. Д. Меншикова в Москве. 1697—1699, 1707—1708 годы. Чертеж Ф. Шанина 1737 года.
Центральный Гос. архив древних актов.

ного монастыря в Петербурге. Поколение за поколением, русские зодчие крепко держались за полюбившееся композиционное построение пространства, всецело воспринятое и освоенное во второй половине XVIII века, в эпоху классицизма.

Несколько иное выражение нашло то же тяготение к использованию прогрессивных национальных традиций в Петербурге и при этом не только у русских, но и у иностранных мастеров. Как в Москве, так и в Петербурге продолжала развиваться тенденция решительного обмирщения церковной архитектуры, придания ей светского характера. Это выражалось не только в ее приближении к гражданским этажным постройкам, но и в обогащении скульптурным убором. Знаменательно, что обучавшиеся за границей пенсионеры Петра I вовсе не превратились в мастеров западноевропейской формации и не стремились насаждать в Петербурге итальянскую или голландскую архитектуру, которую там изучали. Вместе со всеми русскими зодчими, учившимися в России, и с частью иностранцев они обнаруживают в своих постройках то



Дворец А. Д. Меншикова в Москве. Первоначальный вид аркады двора. 1707—1708 годы.
Реконструкция К. К. Лопяло.

же общее стремление на новой основе использовать все лучшее, что веками накапливалось в древнерусском зодчестве.

Вот почему так трудно определить, к какому из архитектурных стилей, господствовавших в начале XVIII столетия в странах Западной Европы, следует отнести стиль петровского Петербурга, весьма яркий и не похожий ни на один стиль, бытовавший в ту пору на Западе. Стиль этот — столь же подлинно русский, как и предшествующий ему архитектурный стиль допетровской Руси, из которого он вырос. И иностранные мастера, работавшие в эти годы в России, принуждены были считаться с запросами русского общества; поэтому не только московская архитектура начала века, но даже архитектура Петербурга имела весьма своеобразный характер.

Русская архитектура XVIII века, история которой обычно излагается с основания Петербурга, на самом деле зародилась в своих существенных чертах не на берегах Невы, а в Москве. Даже такой типичный для старого Петербурга памятник, как колокольня Петропавловского собора, был задуман и выполнен

по образцу московской Меншиковой башни и начат уже после того, как последняя была воздвигнута.

Тот перелом в государственном, общественном и бытовом укладе, который выразился в решительном повороте России к Западной Европе, нашел свое отражение и в архитектуре, где традиционные приемы и формы, бытовавшие в древней Руси, уступили место общеевропейской строительной практике. Уже в конце XVII века ведущие русские зодчие, строители прославленных церковных и гражданских сооружений Москвы и Подмосковья — Осип Старцев, Ларион Ковалев, Яков Бухвостов, Петр Потапов, Бажен Огурцов, Аверкий Мокеев — обнаруживали немалое знакомство с ордерной системой античности и Возрождения. Однако, усвоив ее приемы, русские мастера использовали их с величайшей свободой, применяя их в своеобразном преломлении и выработав постепенно свой собственный, чисто русский пересказ классических форм. В более строгом виде, отвечавшем как классическому архитектурному наследию Западной Европы, так и популярным руководствам теоретиков — Виньолы и Палладио, — мы встречаем эти приемы в ранних московских постройках XVIII столетия. К ним прежде всего следует отнести Меншиковский дворец на Яузе, неправильно именуемый Лефортовским. Вокруг этого загадочного сооружения петровской Москвы скопилось столько сбивчивых и противоречивых домыслов, что попытки отделить вековые легенды от его подлинной истории долго терпели неудачу. Лишь сравнительно недавно в этот вопрос удалось внести ясность.[1]

Сейчас мы знаем, что дворец состоит из двух разновременных построек, из которых более ранняя та, что обращена к Яузе. Она и есть сильно искаженный переделками дворец, выстроенный Петром для своего любимца Лефорта в 1697 — 1699 годах. Его строителем был выдающийся русский зодчий Д. В. Аксамитов, придавший своему созданию облик, типичный для Москвы конца XVII столетия. Насколько можно судить по гравюре де Витта, дворец был наделен чертами так называемого «нарышкинского» стиля. 12 февраля 1699 года в наскоро законченном дворце было торжественно отпраздновано новоселье, а 2 марта того же года Лефорт умер. Когда в 1706 году сгорел слободской дом Меншикова, Петр подарил ему Лефортовский дворец, который в начале 1707 года уже был в его владении. Однако для «светлейшего князя», каким стал Меншиков в том же году, дом оказался тесен, и новый владелец расширил его, обстроив с трех сторон большими корпусами. Так образовался громадный замкнутый двор в духе древнерусских гостиных дворов или построек вроде московского Хамовного двора (*стр.26*)[2].

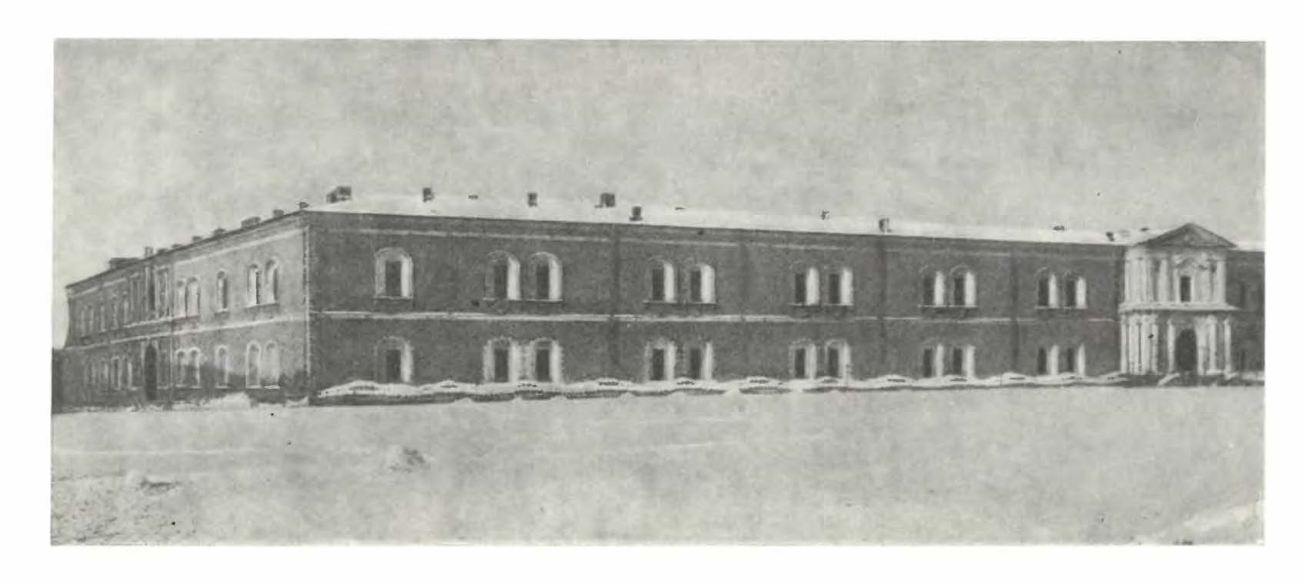
[1] А. Кипарисова. Лефортовский дворец в Москве. — «Сообщения Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 9. М., 1948, стр. 45—54; Р. Подольский. Петровский дворец на Яузе.—«Архитектурное наследство», 1. М., 1951, стр. 14—55.

[2] Р. Подольский. Указ. соч., стр. 31—32. — Описание и изображение Хамовного двора см.: Р. Подольский. Государев Хамовный двор в Кадашевской слободе в Москве. — «Сообщения Института истории искусств АН СССР», 1. М—Л., 1951, стр. 84—111.



Дворец А. Д. Меншикова в Москве. Главные ворота со стороны двора. 1707—1708 годы.

По всем трем сторонам новопостроенных корпусов в первом этаже находились открытые аркады, в XIX веке наглухо заложенные (стр.27). Декоративная обработка их в общем отвечает каноническим правилам Виньолы. Аркада наделена всеми полагающимися классическими архитектурными элементами — прямоугольными столбами с горизонтальными импостами, поддерживающими при помощи арок с архивольтами стену второго этажа. По всем правилам, между каждой парой арок протянуты во всю ширину обоих этажей пилястры композитного ордера, поставленные на постаменты. Пока арки оставались открытыми, этот двор представлял собой первое сооружение совершенно нового, европейского типа, ранее Москве неизвестного. Ритмическое чередование пилястр и аркад в первом этаже и окон над ними во втором должно было производить внушительное впечатление. Следует, однако, заметить, что анализ архитектурных форм Меншиковского дворца свидетельствует о довольно поверх-



Здание Арсенала в Московском Кремле. 1702—1706, 1715—1736 годы.

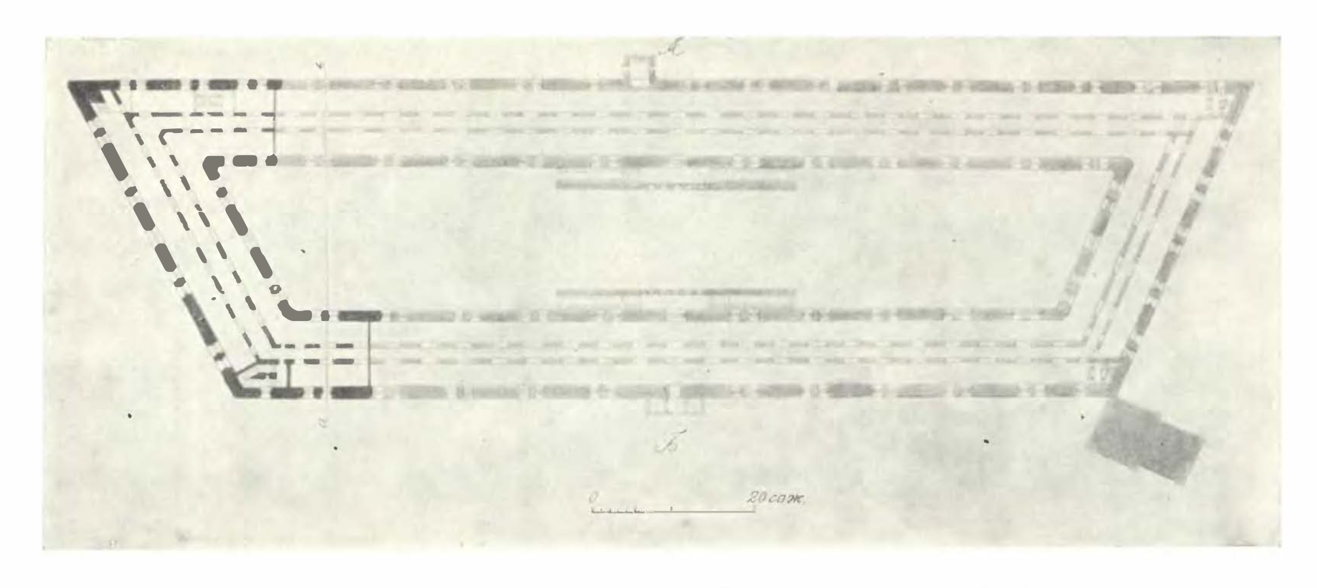
ностном знании его автором виньоловских ордеров, об отсутствии у него большой выучки и строительного опыта. Расположив пилястры на дворовом фасаде, он не учел подъема участка в сторону улицы и был вынужден сильно укоротить пилястры на уличном фасаде.

За отсутствием документов вопрос об авторе проекта Меншиковского дворца и его строителе не может считаться выясненным до конца, но наличие косвенных доказательств дает возможность приписать его итальянцу Джованни Марио Фонтана[1]. Это весьма правдоподобно, ибо как раз в это время Фонтана находился в Москве. Приводимая П. Н. Петровым дата — 1708 год — также совпадает с действительным годом постройки дворца. Есть основание предполагать, что Фонтана, стоявший в начале XVIII века близко к московскому коменданту, царскому любимцу Гагарину, и лично известный царю, мог принимать некоторое участие в постройке для Гагарина дома на Тверской улице, на который заглядывались не только москвичи, но и приезжие иностранцы[2].

В Москве сохранились остатки еще нескольких петровских зданий, но они столь ничтожны, что по ним трудно составить представление об их былом архитектурном облике. Мы не касаемся Сухаревой башни и большого трехэтажного здания аптеки, стоявшего на месте Исторического музея и сломанного перед сооружением последнего в конце XIX века. Построенные в начале XVIII

[1] П. Петров. Материалы по строительной части в России. — «Журнал Министерства путей сообщения», 1869, кн. III, стр. 95; Р. Подольский. Петровский дворец на Яузе, примечание 79.

[2] Дом был сломан только в 1912 году. Кроме рисунка, изданного Мартыновым (А. Мартынов и И. Снегирев. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Год третий. М., 1852, табл. после стр. 24), в Музее Академии строительства и архитектуры СССР сохранилась зарисовка этого дома, выполненная в конце XVIII века Кваренги. На этом рисунке видны еще существовавшие в то время интересные ворота.



План верхнего этажа Арсенала. Копия XIX века с чертежа XVIII века.
Гос. Исторический музей.

столетия, они по своей архитектуре принадлежат всецело предыдущей эпохе, повторяя ее ордерную систему полуколонн. Из других зданий начала XVIII века можно упомянуть о «Комедийной хоромине» — театральном здании на Красной площади, у Никольских ворот, известном только по описанию, и книжной лавке, или «библиотеке», возле Василия Блаженного, также не сохранившейся.

Единственное крупное сооружение, начатое в Москве при Петре I, — Арсенал в Кремле, именовавшийся в первой половине XVIII века «цейхгаузом» (*стр.30*). В ноябре 1701 года, вскоре после большого пожара, случившегося в Кремле, Петр издал указ о сломке всех каменных сооружений от Троицких до Никольских ворот и о постройке на их месте «Оружейного дома». Во главе строительства был поставлен боярин Ф. А. Головин, а осуществлял все дело А. А. Курбатов, начальник Оружейной палаты. Дополнительным указом от 1 февраля 1702 года непосредственное наблюдение за строительством поручалось живописцам Оружейной палаты Ивану Салтанову и Михаилу Чоглокову, а также «для всяких в строении того дома архитектурных размерений и над каменщики в делах усмотрения» каменных дел мастеру саксонцу Христофору Конраду[1].

План Арсенала прямо диктовался освободившейся от строительного хлама площадью причудливой трапециевидной формы, обусловленной направлением стен Кремля (*стр.31*). С весны 1702 года приступили к рытью рвов под фундаменты, законченные в течение одного года. В 1703 году уже строились главные ворота, которые сохранились до наших дней (*стр.33*). Правда, от пер-

[1] А. Викторов. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1613—1725 г., вып. 2. М., 1883, стр. 469—470.

воначальной архитектуры великолепно задуманного портала уцелел только основной массив, ибо на протяжении столетия он получил ряд последовательных реставрационных наслоений в орнаментике. Однако на каменном замке внутренней арки ворот до сих пор видны переплетающиеся латинские буквы PP (Petrus Primus), скрепленные поставленной между ними римской цифрой I. Эти буквы не имеют еще того законченного орнаментально-вензелевого оформления, которое выработалось к середине XVIII века, и отличаются упрощенным начертанием. Вензель своим явным архаизмом лучше любых документов говорит о том, что ворота были сооружены во всяком случае до 1715 года.

Из сохранившихся документов известно, что авторами ворот были русские мастера М. Чоглоков и Д. Иванов. О первом из них мы узнаем со слов Курбатова, о втором — из такого достоверного источника, как документ от 9 августа 1703 года, говорящий о награждении пятью рублями архитектурного дела мастера Дмитрия Иванова «за его многую у цехоусного строения работу, которую особливо он показал в деле положения ворот, которые против Троицкого подворья»[1]. Мы не знаем, как были распределены обязанности между Ивановым и Чоглоковым, но что именно они были основными строителями цейхгауза, в этом не может быть сомнения. Подавляющее большинство зодчих древней Руси именовалось «каменных дел подмастерьями», редко «мастерами», но со званием «архитектурного дела мастер» мы встречаемся впервые. Из этого видно, как высоко ценилось архитектурное искусство Дмитрия Иванова современниками и самим Петром. Выдающимся зодчим был и строитель Сухаревой башни Михаил Чоглоков.

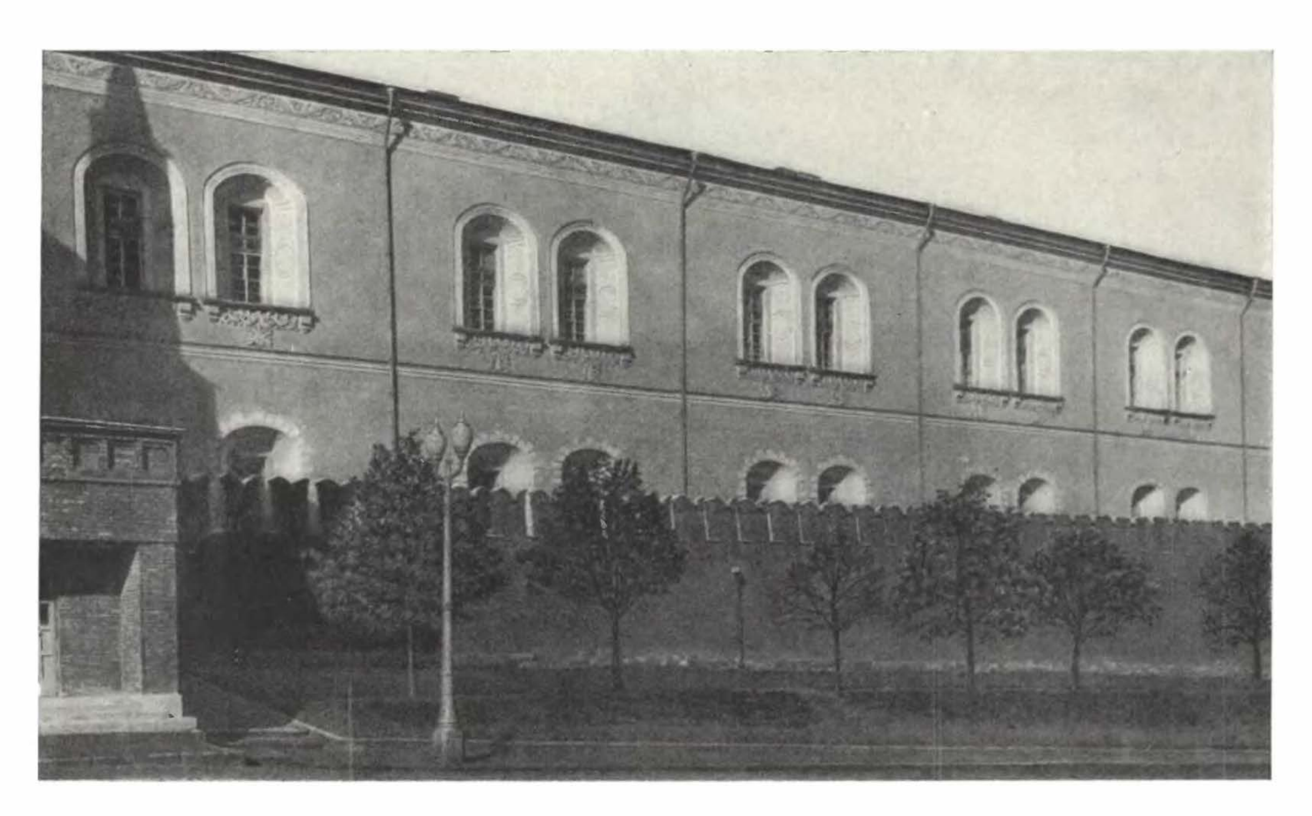
Постройка Арсенала продолжалась без перерыва в течение пяти лет после начала возведения стен и велась столь же быстрыми темпами, как и в первые годы. В августе 1706 года, по указу Петра, она была прекращена, что несомненно было вызвано надвигавшейся войной со шведами. Из архивных документов видно, что перед прекращением работ здание было уже подведено под крышу[2]. К сожалению, поиски графических материалов, которые могли бы дать точное представление о том, каков был архитектурный облик Арсенала к концу 1706 года, до сих пор не имели успеха. Сохранились большие панорамы двух голландских граверов, работавших при Петре, — П. Пикарта и Я. Бликланта, но ни в одну из них изображение здания Арсенала не попало.

После девятилетнего перерыва, в 1715 году, по настоянию «дядьки» Петра, Т. Н. Стрешнева, строительство Арсенала возобновилось[3], хотя и не в прежних темпах. Продолжение постройки имело целью замкнуть трапецию цейхгауза путем возведения недостававшей части здания от Средней арсенальной башни до Троицкой и от последней до главных ворот здания. На это ушло 16 лет вто-

[1] А. Викторов. Указ. соч., стр. 478.
[2] ЦГАДА, Дела Сената по Военной коллегии, кн. 377, л. 307.
[3] ЦГАДА, Дела и приговоры Сената, кн. 119, л. 115.



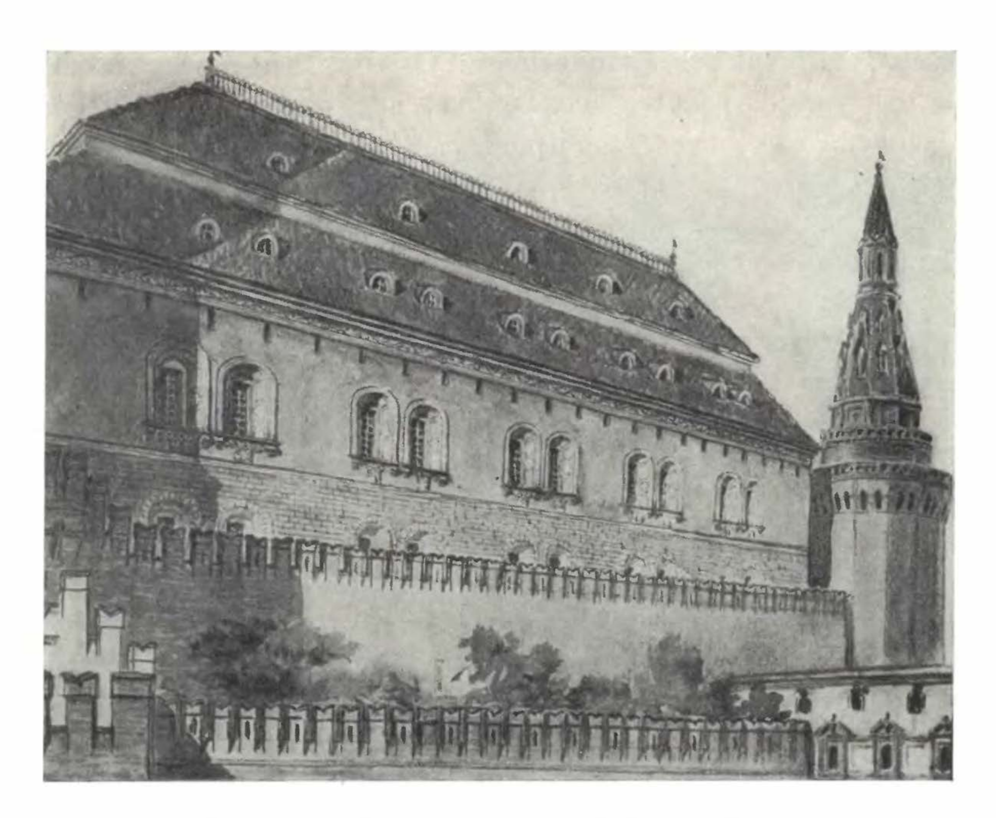
Главные ворота Арсенала в Московском Кремле. 1702—1736 годы.



Арсенал в Московском Кремле. Боковой фасад.

рого этапа строительства, закончившегося в 1730 году. В первые годы нового строительства не было недостатка ни в средствах, ни в материалах, но в 1720-х годах, особенно после смерти Петра I, дело стало подвигаться медленнее. Некоторое оживление наступило только в 1731—1736 годах, когда полуразрушенное здание было ненадолго приведено в состояниие пригодности петербургским архитектором И. Я. Шумахером.

Одним из подлинных чудес архитектуры Арсенала, ее, быть может, наиболее пленительной находкой следует признать спаренные окна, притом не столько самую идею спаренности, заимствованную из Грановитой и Царицыной палат Теремного дворца, сколько обработку оконных откосов (*стр.34*). Едва ли можно сомневаться в том, что она была вызвана вполне естественной необходимостью: внутри цейхгауза, из-за близости кремлевской стены, было очень темно. В поисках выхода из создавшегося положения кому-то пришла в голову столь же мудрая, сколь и простая мысль: сильно стесать откосы окон, чтобы пропустить в них возможно больше наружного света. Но на этой первой мысли не остановились, ибо она должна была казаться слишком примитивной, неожиданной и не оправданной традицией: с целью прибавления света всегда скашивали внутренние простенки, а тут додумались до наружного скоса. Чтобы его скрасить, надо было изобрести такую обработку окон, которая была бы подлинно прекрасной. Так появились полуциркульное завершение



Арсенал в Московском Кремле в начале XVIII века. Боковой фасад.
Реконструкция К. К. Лопяло.

верха и филенки откосов. Получилось окно, не имеющее ни одной аналогии в мировой архитектуре.

Сохранилось огромное число архивных данных, рисующих изо дня в день долголетнюю постройку цейхгауза, но нет ни одного документа, который позволил бы установить точную дату именно этого наиболее пленительного замысла. Долго не удавалось найти и изображения здания в том виде, в каком оно находилось к моменту его окончания, пока случай не помог обнаружить несомненный абрис цейхгауза на гравюре безымянного автора XVIII века[1]. Эта драгоценная гравюра дает нам ответ на вопрос о первоначальном облике здания. Мы видим на ней те же пять спаренных окон обоих этажей и высокую двухъярусную кровлю с заломом, в духе построек петровского времени, с двумя рядами теремных оконцев (*ср. стр. 35*).

Когда в 1754 году у генерал-кригс-комиссара князя Шаховского возникла мысль о приспособлении пустовавшего цейхгауза к хранению военной амуниции и он обратился в Сенат с соответствующим запросом, было приказано разыскать в старых делах документы о постройке цейхгауза и его чертежи. Их нашли, и оказалось, что все 19 чертежей снабжены подписями либо Миниха,

[1] П. Сытин. История планировки и застройки Москвы, т. I. М., 1950, стр. 29. Датировка гравюры определяется наличием зданий начала XVIII века.

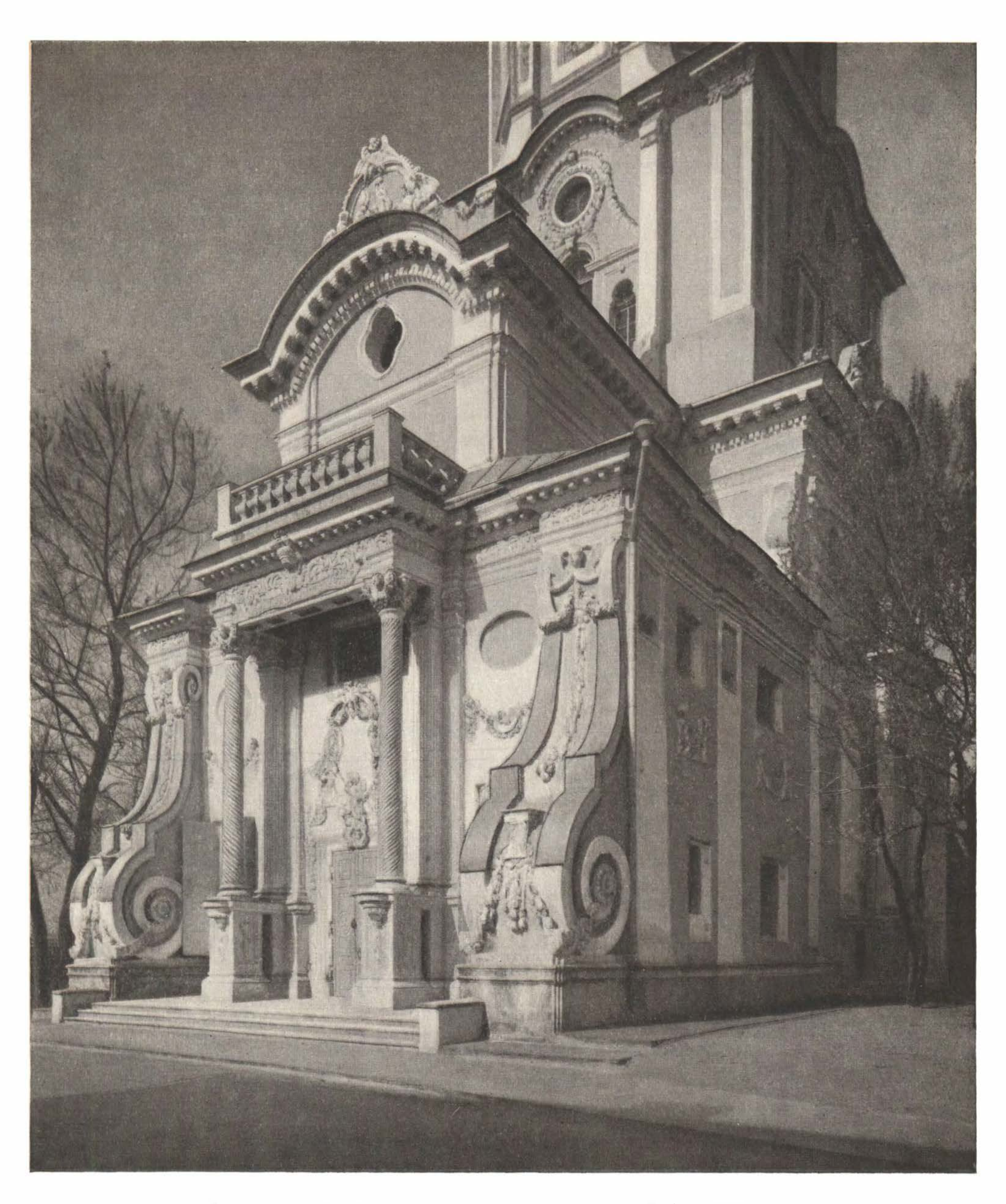
либо Шумахера, Мичурина, Ухтомского[1]. О том, что представляла собой в техническом отношении работа, проведенная под руководством Шумахера, мы узнаем из записки Ухтомского, поданной им в Сенат в 1754 году, когда снова встал вопрос о приведении в порядок Арсенала, пришедшего менее чем за 20 лет в состояние полной непригодности. Записка Ухтомского свидетельствует о явной технической несостоятельности строительства, которое возглавлялось Шумахером. Самому Ухтомскому не довелось продолжить строительство Арсенала, так как его смета в 350000 рублей, предусматривавшая перестройку, испугала императрицу Елизавету Петровну[2].

На Руси, богатой лесом, дерево издавна было основным строительным материалом. Когда позднее стало развиваться каменное зодчество, деревянные формы еще долго оказывали на него влияние. Подобно тому как это имело место в античном мире, следы зависимости каменных форм от былых деревянных стирались на протяжении веков до такой степени, что становились едва уловимыми, превращаясь в чисто условные черты, пока окончательно не отмирали. После краткого периода обратного процесса — влияния каменного строительства на деревянное — в Москве наблюдается повторное воздействие на камень форм, выработанных в дереве. Это произошло в конце XVII века, в период расцвета так называемого «нарышкинского» стиля.

Начиная с XV века, в русском церковном зодчестве вырастает дополнительная составная часть храма — иконостас. Образовавшись из алтарной преграды и стремительно развиваясь, иконостас превращается в XVIII веке в главную часть декоративного убранства внутреннего помещения храма, связанную с его особыми литургическими функциями. Все силы искусства — живопись, резьба, ювелирное мастерство — были отныне направлены на украшение этой главной святыни, видной всем молящимся, той драгоценной стены, которая сверкала всеми цветами радуги, образуя единое ослепительное целое. Простейшие вначале перегородки между иконами из года в год обогащались в своей отделке, почти вытеснив к концу XVII века живопись и заняв ее место. Значение искусства резьбы настолько возросло, что резчики стали цениться дороже иконописцев, их изделия раскупались нарасхват. Тогда-то великое народное декоративное чувство подсказало зодчим мысль об использовании приемов деревянной резьбы в камне. На целом ряде памятников мы видим, как, вначале робко, ощупью, а чем дальше, тем решительнее и смелее, они повторяют в камне хорошо знакомые мотивы деревянной резьбы. Сперва эта зависимость очень наглядна, но постепенно она исчезает, ибо камень диктует

[1] ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7964, л. 744 и об.

[2] В заключение описания строительства Арсенала в первой половине XVIII века можно дать справку о судьбе его незадачливого зачинателя, которому не по праву приписывалась слишком большая доля участия в его создании, — Христофора Конрада. Отставленный от работ по цейхгаузу, он понемногу пристроился к нему в качестве поставщика различных строительных материалов, и его имя мелькает еще в делах 1746 года [ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7872, л. 1—28 («Дело о службе в России архитектора-саксонца Христофора Кондрата»)].



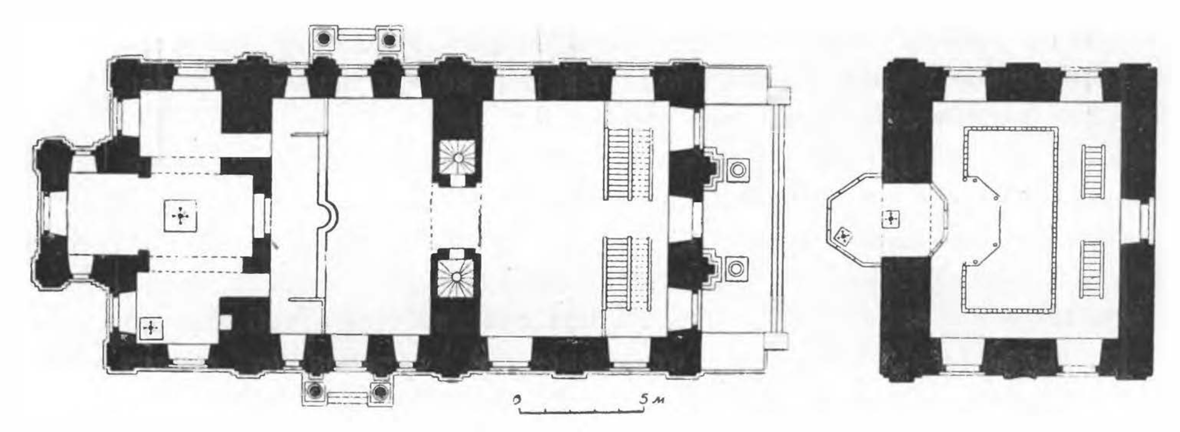
И. Зарудный. Меншикова башня в Москве. 1704—1707 годы.

свои приемы резьбы, чрезвычайно обогащающие зодчество «нарышкинского» стиля. Каменным убором, заимствованным из иконостасных мотивов, покрываются все московские храмы той поры.

Это второе в истории русского искусства внедрение деревянных форм в каменные, начавшись в допетровский период, перекинулось за грань XVII столетия, приведя к созданию одного из самых оригинальных произведений русского зодчества начала XVIII века — знаменитой Меншиковой башни в Москве (*заклейка*). Ибо что такое ее архитектура, как не поэтический дифирамб зодчего красоте русского иконостаса? Здесь все — от иконостаса, начиная от тонких резных колонок портала и кончая малейшими деталями убора. С особой любовью строитель возвращается к мотиву волют, столь распространенному в московской архитектуре конца XVII века. Он использует их в самых различных масштабах и формах — от миниатюрных до гигантских, невиданного размера.

Основная идея плана и композиционно-объемного построения Меншиковой башни заимствована из церкви Покрова в Филях, незадолго перед тем законченной. Идея эта — крещатость плана и ярусность архитектурных масс, легко вздымающихся ввысь, — стала столь излюбленной в Москве, что в 90-х годах XVII века каждая новая вотчинная церковь была в той или иной степени только ее дальнейшим развитием. Концы ветвей креста церкви в Филях округлены, у Меншиковой башни они прямолинейны (*стр. 38*), но крест все же виден и в той, и в другой. Крест плана не равноконечный: северный и южный концы укорочены, значительно длиннее восточный и самый длинный — западный. В Меншиковой башне он ясно дает о себе знать в четырех основных объемах мощного трехэтажного цоколя, на котором водружен четверик, несший первоначально три восьмерика. Верхние из них были со звоном, совершенно так же, как в церкви в Филях и как это бывало во многих церквах типа «иже под колоколы», пока в 1723 году не сгорел верхний деревянный ярус, в дальнейшем не возобновленный. Таким образом, Меншикова башня, имеющая по своему облику, на первый взгляд, столь мало общего с предшествующим ей русским зодчеством, на самом деле есть плоть от плоти его. И все же приходится признать, что Меншикова башня едва ли не более наделена чертами новой архитектуры, нежели старой. Это прежде всего относится к ее светскому, гражданскому облику, как бы стирающему ее церковное, культовое назначение. Чертами обмирщения отличались уже храмы зодчих «нарышкинского» стиля, уводившие здания от церковного типа в сторону гражданской многоэтажной постройки, но такой ярко выраженной светскости, какую мы видим в Меншиковой башне, в более ранних храмах не было.

Меншикова башня — архитектурное создание столь высокого порядка, что она заслуживает специального исследования, как со стороны чисто архитектурной, так и с точки зрения приемов ее декоративного убранства. Ибо в обоих отношениях ее замечательным автором проявлены искусство и мастерство, достойные пристального изучения. Прежде всего хочется остановиться на наиболее



И. Зарудный. Меншикова башня в Москве. Планы главной и верхней церквей.

поражающей выдумке зодчего — волютах главного фасада. Не говоря уже об их чисто конструктивном значении как могучих контрфорсов, не приставленных к башне, а связанных с нею кладкой и составляющих с ней единое, монолитное целое, необходимая зрительно убедительная мощь достигнута здесь сильно выступающими массивами волют, сочетание же тонких резных колонн с гигантскими волютами придает всему замыслу ту остроту контраста, которая решает успех целого. Но главной новинкой убранства Меншиковой башни было применение в разных вариациях и на разных высотах особой формы карниза с полукруглым фронтонным завершением посередине (*стр. 39*). До того подобный карниз, притом в зачаточной форме, был только на одной московской церкви — Панкратия мученика (*стр. 48*), являющейся в этом отношении непосредственной предшественницей Меншиковой башни. На последней он получил дальнейшее развитие и с этих пор стал излюбленным приемом русского зодчества XVIII века. В декоративном убранстве восьмериков мы снова встречаем прием, которому отныне будет суждено играть видную роль в московском строительстве XVIII века: каждая сторона восьмерика убрана по краям двумя пилястрами (*стр.41*).

Мы не знаем точно, каково было завершение Меншиковой башни до пожара 1723 года, но документы говорят, что она заканчивалась «шпицером», т. е. шпилем. Отдельного изображения ее в первоначальном виде не сохранилось, но башня видна на гравюре А. Зубова 1711 года, изображающей въезд в Москву после Полтавской битвы Петра I с его генералами, войском и многочисленными пленными. Ближе к натуре передал Меншикову башню автор другой современной гравюры — голландец Ян Бликлант. Изобразив панораму Москвы, он поместил правее колокольни Ивана Великого виднеющуюся вдали Меншикову башню. На обеих гравюрах мы видим фигуру ангела, венчающую шпиль, бывшую несомненно флюгером. На основе всех этих материалов можно дать примерную реконструкцию башни в ее изначальном виде (*стр. 42*)[1].

[1] В 1959 году была предложена новая реконструкция Меншиковой башни, несколько отличная от принятой нами. См. Е. Куницкая. Меншикова башня. — «Архитектурное наследство», 9. Л.—М., 1959, стр. 157—168.



И. Зарудный. Меншикова башня в Москве. Южный фасад. 1704—1707 годы.

Как возник этот замечательный памятник, хотя и продолжающий традиции русского зодчества XVII столетия, но в то же время столь непохожий на все, бывшее ранее, столь особенный, своеобразный? Историей Меншиковой башни в начале XIX века заинтересовался А. Ф. Малиновский (1762—1840), выдающийся русский археолог и серьезный исследователь старины, работавший по архивным данным. В своих записях он оставил ряд сведений, легших в основу истории памятника, и, в частности, разыскал оригинал церковной летописи — так называемый синодик. Оказывается, на месте башни стояла небольшая трехшатровая церковь архангела Гавриила, построенная в XVII веке. В 1704 году прихожанином церкви был известный сподвижник Петра I А. Д. Меншиков. Вернувшись из одного похода, он привез купленную им в Полоцке икону богоматери, слывшую за написанную самим евангелистом Лукой, и пожелал выстроить на месте старой церкви великолепный храм. Постройка началась в 1704 и закончилась в 1707 году. Храм был освящен также во имя архангела Гавриила. «Архитектором был Иван Петров Зарудный, — продолжает синодик, — а каменную работу снаружи и лепную внутри церкви отделывали италианцы. Прежде был высокий шпиль с великолепными украшениями, а в верхнем этаже поставлены были часы с курантами из Англии. В 1723 году молния зажгла деревянный шпиль под самым крестом, отчего загорелись деревянные перекладины 50 колоколов, рухнувших на свод и проломивших его»[1].

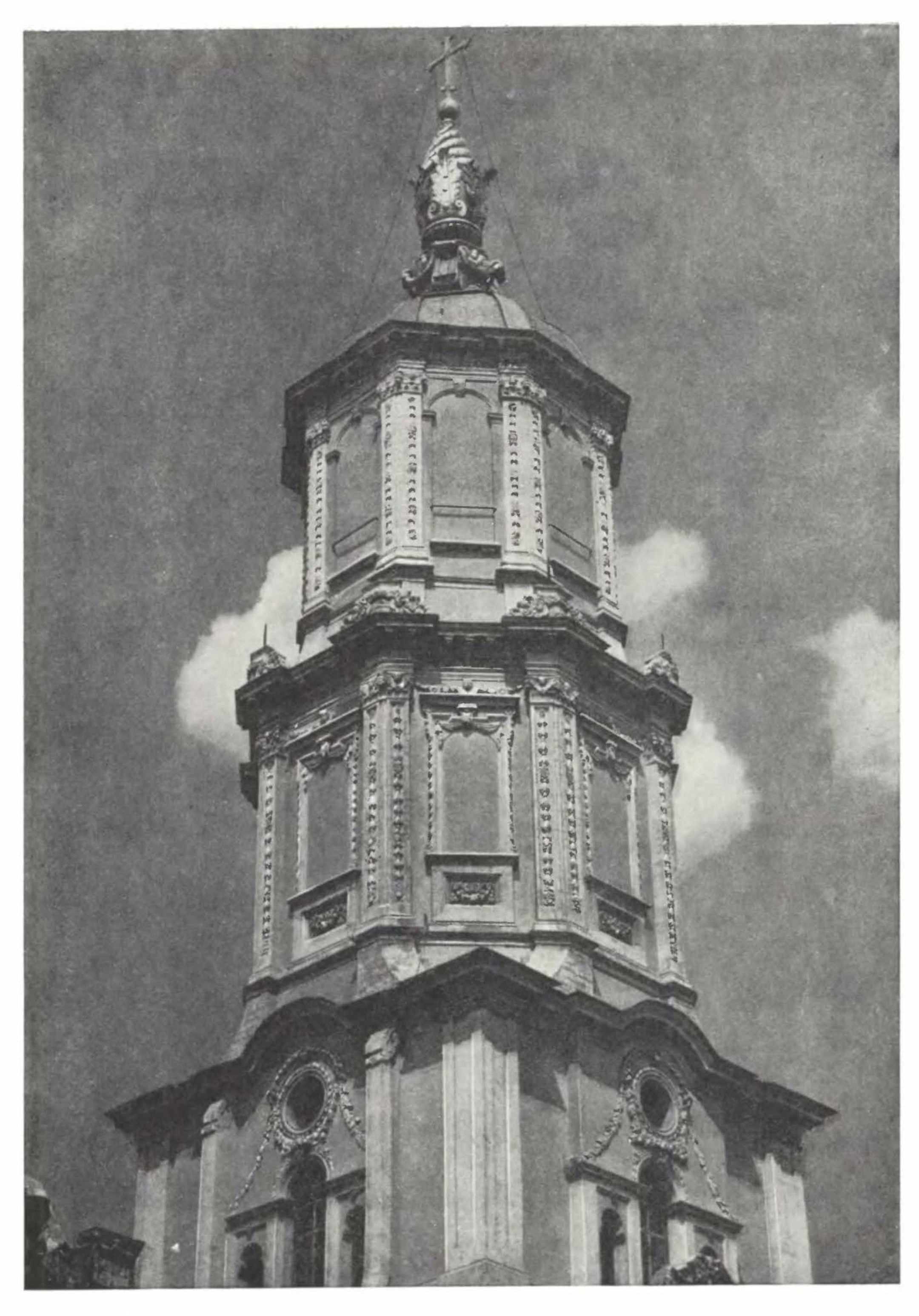
В таком виде здание простояло более 50 лет. Все забыли, что оно было некогда церковью, и народ прозвал его Меншиковой башней. Его привели в порядок только в конце XVIII века, увенчав подобием укороченного шпиля.

Меншиков знал, что ничем другим он не угодит своему повелителю и другу-царю в такой степени, как великолепным архитектурным сооружением, могущим украсить город. Всего лишь за три года до того была закончена постройка Сухаревой башни, которая увековечила имя любимого полка Петра, спасшего ему жизнь и престол. Надо было затмить ее красотой и высотой нового сооружения, чего бы это ни стоило. И цель была достигнута. «Сухарева башня — невеста Ивана Великого, а Меншикова — ее сестра», — говорил народ, гордившийся тремя московскими великанами[2]. Над городом поднялась башня, превышавшая на полторы сажени колокольню Ивана Великого. То было легкое, кружевное, воздушное сооружение, подобного которому Москва еще не видела.

Отправляясь в своем творчестве от московских церквей последних лет XVII века, Зарудный также построил хоры, но, не ограничив их обычным декоративным назначением, устроил на них верхнюю церковь, связанную кладкой со всеми четырьмя стенами. Он оставил открытой центральную часть, сквозь которую снизу виден верх. Этим приемом была несказанно обогащена

[1] ЦГАДА, портфель 36 А. Ф. Малиновского, л. 75.

[2] А. Мартынов и И. Снегирев. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Год второй. М., 1850, стр. 7.



И. Зарудный. Меншикова башня в Москве. Верхние ярусы. 1704—1707 годы.



Вид Меншиковой башни в 1707 году.
Примерная реконструкция И. Э. Грабаря. Чертеж К. К. Лопяло.

пространственная композиция всего западного отрезка башни, ибо перед входящими в храм открывалась удивительная перспектива верхнего убранства с четырьмя прекрасными двусторонними кариатидами по углам. Другим важным нововведением в архитектуре Меншиковой башни было невиданное дотоле обилие декоративной скульптуры, высеченной из камня (*стр. 39, 454, 455*). Особенно виртуозно скомпонованы и выполнены декоративные панно с херувимами на стенках и плафоне алтаря.

Зарудный едва ли отказался от привлечения к этому огромному строительству находившихся тогда в Москве техников, как прибывших с Трезини, так и осевших там с конца XVII века. Однако как раз по вопросу о составе мастеров и рабочих, создававших башню,— каменных и палатных дел подмастерьев, резчиков по камню и других техников — сохранилось документальное свидетельство о подавляющем большинстве русских специалистов, сооружавших под общим руководством И. П. Зарудного церковь архангела Гавриила. В феврале 1707 года, в самый разгар работ по постройке башни, Меншиков дал из Петербурга приказ своему «обер-инспектору» Алексею Курбатову «о высылке в Москву к строению церкви архангела Гавриила, что на Чистом пруде, каменщиков, которые у того строения были сначала». А кто были эти подмастерья и откуда родом, мы узнаем из подробного списка, приложенного к приказу[1]. Все это — крестьяне различных сел Костромского уезда и один Ярославского, всего 23 человека. Они именуются подмастерьями, но по существу это такие же зодчие, как Осип Старцев, Бажен Огурцов, Бухвосгов и многие другие, которые тоже именовались подмастерьями. И если Зарудный и привлек к работе нескольких приезжих из-за моря, то основная масса мастеров была из Костромского уезда, исстари славившегося своими строительными мастерами и резчиками по камню.

Итак, архитектором, строившим Меншикову башню, был Иван Петрович

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. XXVI, д. 16, ч. 1, л. 1—2. Сообщено научным сотрудником архива В. Н. Шумиловым.

Зарудный. Долгое время оставалось неизвестным, что он собой представлял, откуда и когда появился в Москве, был ли он действительно профессиональным архитектором или, как некоторые склонны думать, только иконописцем, резчиком по дереву, мастером иконостасов. Лишь в 1950-х годах удалось разыскать документы, проливающие некоторый свет на жизнь и творчество выдающегося зодчего. В делах Малороссийского приказа сохранилась «расходная книга денежной и соболиной казны, сукон и других товаров», относящаяся ко времени от 1 сентября 1690 года по 1 сентября 1691 года, в которой говорится о приезде в Москву Ивана Зарудного — гонца гетмана Мазепы[1]. Зарудный, имя которого впервые встречается в документах Малороссийского приказа под 1690 годом, приехал в Москву 30 ноября этого года и, как видно из дальнейших записей «расходной книги», был здесь в большом почете. Архивные данные не указывают, с какими поручениями от Мазепы приезжал Зарудный в Москву, но, сопоставляя ряд событий, имевших место в дальнейшем и точно зафиксированных документами, можно догадаться, что Зарудный приезжал по делам церковного строительства на Украине, и надо думать, что он был в этих делах осведомлен.

Автор и строитель Меншиковой башни должен был иметь если не профессиональное архитектурное образование, то, по крайней мере, большой строительный опыт. Но где он получил необходимые знания, где прошел практику? Ни в Киеве, ни в Батурине специальных технических училищ не было, и в лучшем случае он мог набраться некоторых сведений у мастеров-практиков. Тесная связь Зарудного со Старцевым наводит на мысль — не строил ли он вместе с последним Никольский собор и фасад Братского монастыря. Старцев был в конце 90-х годов XVII века не только зодчим, но и подрядчиком. Ему некогда было сидеть на месте, надо было разъезжать по всяким строительным делам, давать задания, разбивать фундамент, поручая работу своим хорошо вышколенным помощникам-мастерам. Архитектура Никольского собора и Братского монастыря по своей художественной природе настолько отличается от всех старцевских построек, что просто непонятно, как могли зародиться эти барочные формы в голове московского мастера, и сам собой возникает вопрос о прямом соавторстве здесь другого, местного зодчего. Если бы удалось подтвердить документально участие Зарудного в постройке собора и монастыря, то нашло бы естественное объяснение высокое мастерство строителя Меншиковой башни.

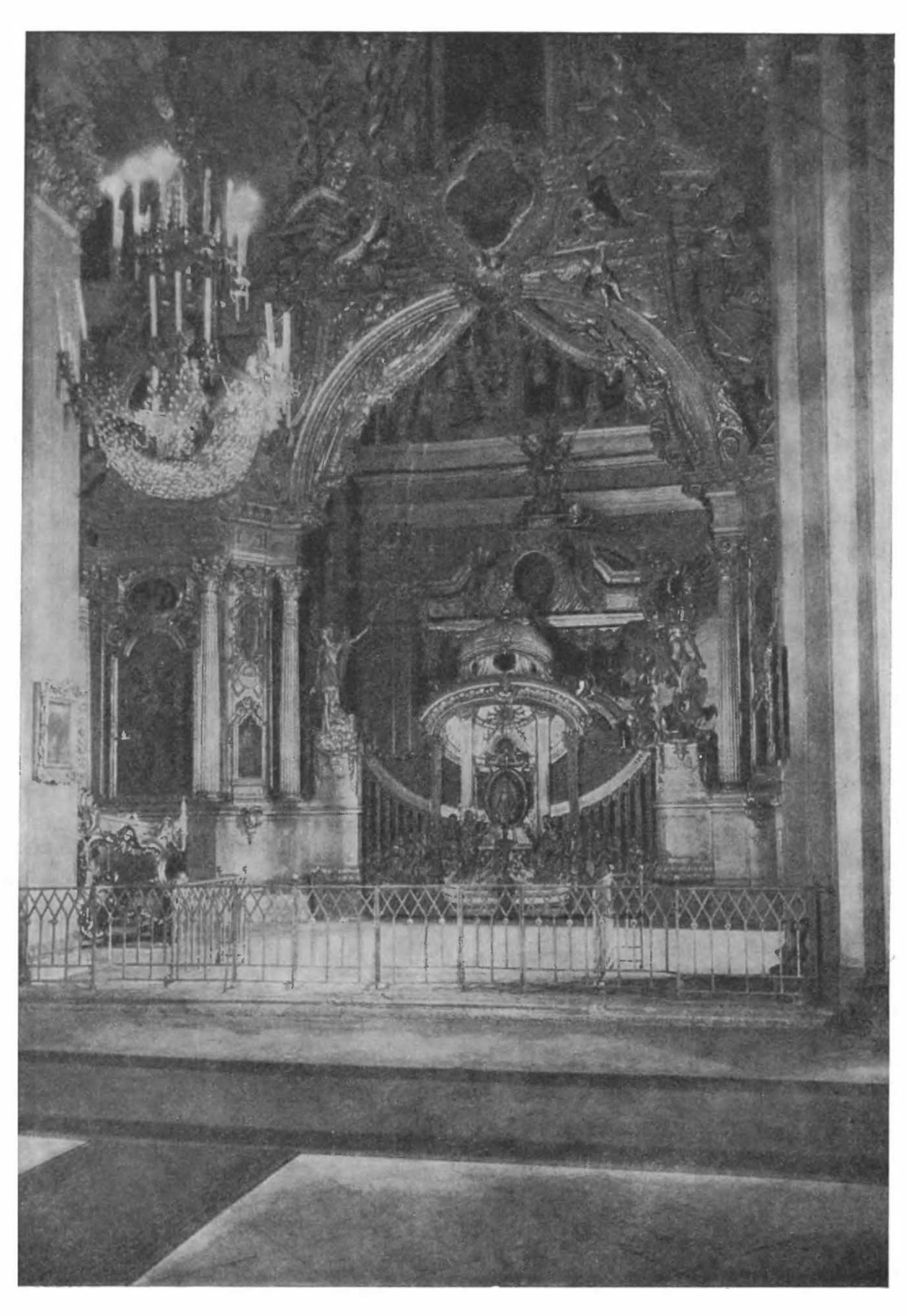
До сих пор еще мало разработаны архивные материалы, относящиеся к строительству на Украине в конце XVII века. Хотя это строительство было весьма ограничено за неимением опытных каменных дел мастеров, все же оно в какой-то мере имело место. До тех пор пока эти данные не будут вскрыты, мы не сможем получить ясного представления о подлинной роли наезжих москвичей

[1] ЦГАДА, ф. Малороссийского приказа, кн. 113, л. 31. Сообщено В. Н. Шумиловым.

и о строительных взаимосвязях Москвы и Украины. В частности, и вопрос о появлении столь крупной фигуры, как Зарудный, о выдвинувшей его среде, о его воспитании пока остается в полной мере загадочным. Оставалось даже неизвестным, когда Зарудный поступил на царскую службу в Москве. Этот последний факт выясняет найденная нами челобитная Зарудного от апреля 1722 года[1]. Из нее мы узнаем, что он происходил из украинских дворян и что в 1701 году был определен на службу по именному указу царя, возложившего на него сразу ряд заданий, над которыми он и трудился до 1722 года. В этом году он получил от Петра словесное повеление «строить иконостас» для Петропавловского собора. Зарудный подчеркивает, что повеление было словесное, т. е. личное, причем иконостас он должен был именно строить, не ограничиваясь написанием для него икон, т. е., другими словами, он выступал как архитектор, а не как иконописец. Петр I нередко ограничивался словесными повелениями, не облекая их в правительственные акты. Оформлявшиеся позднее секретарями Петра I эти повеления далеко не всегда находили свое отражение в узаконениях, что оставляет место для многих неясностей. Вот почему столь важная для истории московского зодчества деятельность Зарудного первых лет его службы почти не отражена в архивных документах.

Но чем объяснить скудость архивных документов, касающихся вообще строительной деятельности Зарудного, в то время как столь обильный документальный материал освещает все петербургское строительство 1710—1724 годов?. Причину этого надо искать, во-первых в том, что в Москве петровского времени не существовало такого мощного централизованного органа, каким была петербургская Канцелярия от строений. Во-вторых, с 1714 года, с появлением грозного указа о воспрещении по всей стране, кроме Петербурга, каменного строительства, последнее в Москве фактически замерло. Наконец, в-третьих, Зарудный не состоял ни в каком определенном ведомстве, почему и не был подчинен ни Сенявину, ни Черкасскому. Он находился в личном распоряжении Петра, был царским архитектором, выполняя строительные поручения царя по Москве, в прямое нарушение самим же царем изданного закона. Когда по случаю заключения Ништадтского мира Петр, присутствуя 8 октября 1721 года в Синоде, подписал указ о строительстве в Москве триумфальных ворот, он определил строителем ворот на Никольской, у Казанского собора, «архитектора Ивана Зарудного, который наперед сего у строения прежних Полтавской баталии ворот был». Однако, когда указ был

[1] ЦГАЛА, ф. Сената, кн. 375, л. 213. Та же челобитная в несколько ином варианте изложена в сохранившейся рукописной книге Зарудного, имеющей на выходном листе его собственноручное наименование латинскими буквами «Kniha Zapisnaia Pismam Switliyszaho Kniaza» (Библиотека Харьковского Гос. университета). В этой книге значится: «По высокой вашего царского пресветлейшего величества милости пожалован я нижайший раб в полковую службу по дворянскому списку, а в 701 году по указу определен к строению церковному» (л. 27). Это дает основание предполагать, что Зарудный приехал в Москву раньше 1701 года, а указанная дата определяет лишь его назначение к церковному строительству. Кроме того, Зарудный при перечислении выполненных им царских заданий упоминает о постройке им в разное время многих триумфальных ворот по случаю различных побед Петра (л. 27 об.).



И. Зарудный. Иконостас Петропавловского собора в Ленинграде,
1722—1726 годы.

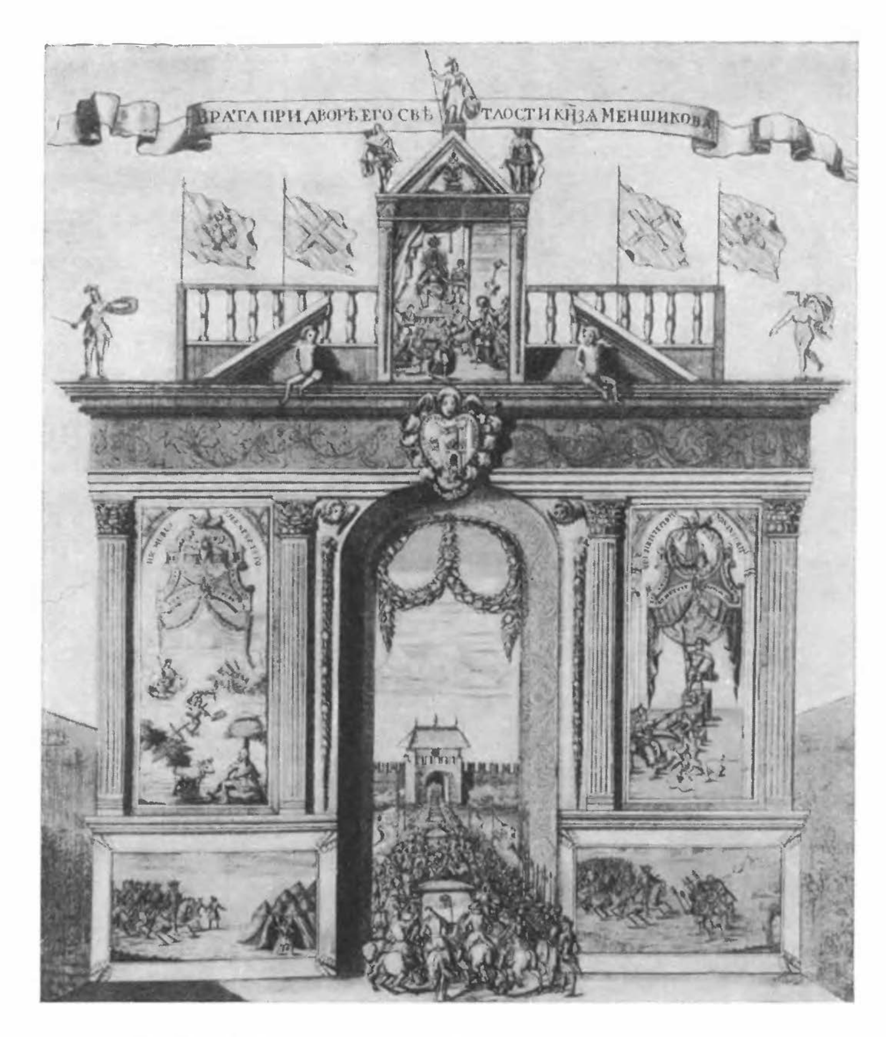
послан для исполнения в Городовую канцелярию, в ее «ведении архитектора Зарудного не оказалось»[1].

Личные заказы Петра I, главным образом по московскому церковному строительству, осуществлялись по челобитным высшего духовенства, в годы своевластия Стефана Яворского — по ходатайству последнего. Зарудный был тесно связан со своим знаменитым земляком, киевским иерархом Стефаном Яворским. С 1691 года префект Киевской академии, профессор философии и блестящий проповедник, Стефан 7 апреля 1700 года, тотчас после вызова царем в Москву, был назначен Рязанским митрополитом, став одним из наиболее близких к Петру людей. Исходя из того, что вскоре Яворский начал оказывать Зарудному исключительное внимание и постоянное покровительство, выдвигая его на ответственные посты, можно предположить, что он знал его еще по Киеву и, быть может, привез его с собой в Москву в 1700 году или способствовал его приезду несколько времени спустя после укрепления своего влияния на Петра. Тогда становится понятным, почему последний стал давать Зарудному одно за другим важнейшие поручения и задания. Но что это были за поручения и задания? Из той же челобитной Зарудного мы узнаем, что в 1710 году ему был установлен оклад «за исправления изуграфств», а из других документов знаем об отведении ему для его управления особых палат[2]. Что касается именного повеления о сооружении Зарудным иконостаса для Петропавловского собора, то этот первоклассный памятник архитектуры, скульптуры и декоративного искусства был последним и самым совершенным в длинном списке предшествовавших ему подобных же произведений.

В 1716 году Зарудный строил иконостас для несохранившейся церкви меншиковского дворца на острове Котлине, отправленный им в июле следующего года в Петербург[3]. Тотчас же после его окончания Зарудный принялся за новый иконостас для Преображенского собора в Ревеле, оконченный в 1719 году и находящийся и поныне в Таллине, где он прекрасно сохранился[4]. Сравнение этого раннего иконостаса Зарудного с его главным созданием в Петропавловском соборе, законченным в 1726 году, свидетельствует о быстром росте мастера. В построении таллинского иконостаса он исходил из тех сложных декоративных композиций, которые, будучи завезены из католической Польши на Украину, шли вразрез с традициями православных иконостасов Руси. По существу они воспроизводили в дереве формы тяжелых декоративных штофов. Таков общий замысел таллинского иконостаса.

Композиция грандиозного иконостаса Петропавловского собора (*стр. 45*) подтверждает, что Зарудный, исходя в своем творчестве из искусства своих непосредственных предшественников — московских зодчих конца XVII века — и

[1] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1, д. 19/1721 г., л. 281—283.
[2] ЦГАДА, ф. Меншикова, д. 4, л. 1.
[3] Там же, л. 20—21, 27—31.
[4] Там же, л. 32—34, 56—57, 59—61.



И. Зарудный. Триумфальные ворота в Москве в честь Полтавской победы. 1709 год. Гравюра.

впитав в себя весь декоративный стиль резьбы, украшающей хоры церквей в Филях и в Троицком-Лыкове, в то же время сказал новое слово. Новое заключалось в обогащении иконостаса круглыми скульптурами и в применении в обработке пилонов системы раскрепованных приставных колонн коринфского ордера. Это окончательно увело его произведение от былого иконостаса, особенно после того, как зодчий перекинул с пилонов эффектную арку, остроумно образовав при помощи нее и отрезка опрокинутой дуги царских врат полный овал.

Из всех архивных документов, относящихся к жизни и творчеству Зарудного, с полной очевидностью следует, что он был прежде всего и более всего архитектором. Он и сам смотрел на себя именно как на архитектора. Начиная с 1710 года, в своих письмах к Меншикову он постоянно ставит подпись: «Главный над жилищами директор Иван Зарудный»[1]. Не было ли это звание

[1] ЦГАДА, ф. Меншикова, д. 4, л. 1.



Церковь Панкратия мученика в Москве. Начало XVIII века.

связано с обязанностями главного архитектора Москвы? Если это так, то нужно ли еще более убедительное подтверждение его основной специальности?

Но что же он строил?

Документы прямо указывают на участие Зарудного в сооружении нескольких триумфальных ворот в Москве, по случаю взятия Азова в 1696 году, и позднее, в 1709 году, в честь Полтавской победы. Общий вид триумфальных ворот 1709 года сохранился на гравюрах А. Зубова и П. Пикарта. Двое из этих ворот — Синодальные, у Казанского собора, в начале Никольской, и у двора А. Д. Меншикова (*стр. 47*) — были построены Зарудным[1]. В 1721 году, по случаю заключения Ништадтского мира со Швецией, было снова выстроено для «вшествия» в Москву Петра I четверо ворот, из числа коих двое — у Тверских ворот и на Мясницкой — построил вернувшийся из Голландии Иван Устинов, а двое других, — на прежних местах, — Синодальные и Меншикова, воздвиг Зарудный[2]. Сохранился только вид первых, но убогая гравюра так исказила их архитектуру, что о ней нельзя составить верного представления.

Известно также, что в 1706 году Петр I поручил Зарудному соорудить деревянный госпиталь. В 1723 году он построил московский Синодальный дом. Но Зарудный не ограничивался одними царскими заказами, работая и на стороне по заданиям знатных и богатых строителей, тянувшихся за царем. Постоянные жалобы на неполучение царского жалования и оскудение были обычным явлением того времени, но все, не исключая и царя, знали, что зодчие зарабатывали неплохо. В частности, Зарудный уже в 1704 году владел в Москве

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. IX, отд. I, кн. 66.
[2] Там же, разр. XVII, д. 149.

домом с дворовыми постройками и баней[1]. В 1726 году у него была и загородная усадьба под Дмитровом.

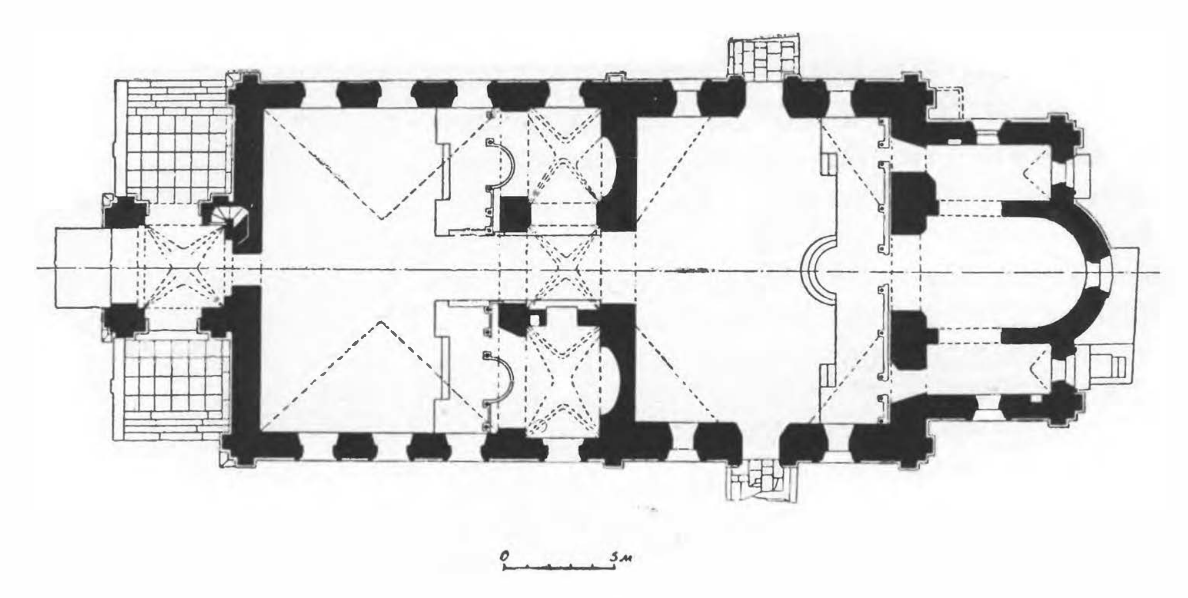
Не может быть, чтобы Зарудный в течение первых четырнадцати лет, когда каменное строительство еще не было воспрещено, не строил ничего, кроме Меншиковой башни. Однако покровительствуемый всесильным Стефаном Яворским, он строил, как мы уже говорили, главным образом по именным изустным указам Петра, почему об этих постройках так мало сохранилось точных данных. Мы вынуждены поэтому вновь обратиться к тем из них, которые падают на то время, когда Зарудный фактически возглавлял все московское строительство— на 1700 — 1714 годы.

Припоминая московские постройки первых лет XVIII века, нельзя не остановиться в первую очередь на великолепной церкви Ивана Воина на Якиманке (*стр. 51*). Сохранилось предание, что церковь построена по прямому приказу Петра I, который не только внес вклад на ее строение, но и утвердил ее план. Весной 1709 года, во время небывалого наводнения, царь, проезжая по Якиманке, увидел церковь, окруженную со всех сторон водой, и спросил, как она называется. Узнав, что она освящена во имя Ивана Воина, он будто бы сказал: «Это наш патрон; скажите священнику, что я бы желал видеть храм каменный и на возвышении у самой улицы; дам вкладу, пришлю план». По прошествии двух месяцев царь прислал план и вклад. Было куплено новое место на горке и в том же году начата постройка церкви, законченная в 1713 году[2]. Может быть, легенда и приукрашена, но ни стилю эпохи, ни характеру Петра она не противоречит.

Церковь Ивана Воина состоит из трех неравных по достоинству и разновременных частей (*стр. 50*). Ее основная часть задумана как общепринятый тип восьмерика на четверике. Переход сомкнутого свода четверика в восьмерик осуществлен при помощи тромпов. В данном случае здесь три восьмерика, водруженных на широком двухэтажном цокольном основании, постепенно уменьшающихся в своих размерах по мере подъема. Никак не связана с храмом композиционно трапезная, явно пристроенная значительно позднее. Во всей архитектуре церкви повторяются в различных вариациях декоративные элементы Меншиковой башни: здесь и карнизы с полукруглым завершением посередине, и обилие пилястр, и бесчисленные волюты, и балконы с балюстрадами,

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. XXVI, д. 43, ч. 3, л. 231 об. Сообщено В. Н. Шумиловым.

[2] Н. Горчаков. Московская летопись.—«Москвитянин», 1844, № 9, стр. 180; архим. Григорий. Церковь св. Иоанна Воина в Москве. — В кн.: А. Мартынов. Русские достопамятности, т. IV. М., 1883 См. также: И. Грабарь. История русского искусства, т. IV (вып. 23), стр. 15. О страшном наводнении 1709 года свидетельствует и Желябужский в своих записках: «Вода была великая на Москве... и многих людей потопила, также и церкви многие потопила, и у Ивана Воинственника за Москвою рекою церковь божию потопила, вновь святили» («Записки Желябужского с 1682 по 2 июля 1709».СПб., 1840, стр. 245). Это сведение, кроме того, полностью подтверждается данными архива Синода: «В 1709 году куплено было... дворовое место в Земляном городе, у Калужских ворот, для постройки, вместо прежней, новой церкви во имя Иоанна Воина» («Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода», т. I. СПб., 1868, стр. 57).



План церкви Ивана Воина в Москве.

и вазы как мотив убора, и совершенно тождественные приемы резьбы по камню и убранства порталов. Эти последние более всего близки к деталям Меншиковой башни. Появилось здесь и кое-что, ранее не встречавшееся: повторяя овальные окна, которых так много в башне, архитектор дал им особенную обработку, окружив их своеобразным наличником в виде каменного овала, перехваченного вверху, внизу и по сторонам замками (*стр. 53*). Многие знакомые нам приемы получили также дальнейшее развитие, как, например, карниз с полукруглым завершением. В церкви Ивана Воина ему придана особая нарядность находчивым повторением под его основным протяжением как бы второго, упрощенного карниза. Эта любовь к повторению под главной формой той же формы только в меньшем масштабе очень типична для Зарудного. Встречающийся неоднократно уже в Меншиковой башне в изогнутых, как бы волнистых завитках иконных обрамлений, этот прием, как мы увидим в дальнейшем, можно проследить на других памятниках, принадлежащих кругу Зарудного.

Документы не сохранили нам имени зодчего этого замечательного памятника, высоко ценимого самим Баженовым, который отметил его в качестве особенно выдающегося произведения в своей речи на закладке Кремлевского дворца. Но, кроме Зарудного, не было в то время в Москве архитектора, способного создать храм, следующий древнерусским традициям и в то же время столь насыщенный духом новой эпохи.

К первому десятилетию XVIII века должен быть отнесен и великолепный по архитектуре, стройный по пропорциям собор Заиконоспасского монастыря (*стр. 54*). Точная дата его сооружения неизвестна, но весь его облик и формы убедительно свидетельствуют, что он не мог появиться ни ранее, ни позднее. Так же, как предыдущие памятники, он принадлежит к числу ярусных, крещатых в плане храмов типа «восьмерик на четверике». Плановый крест храма



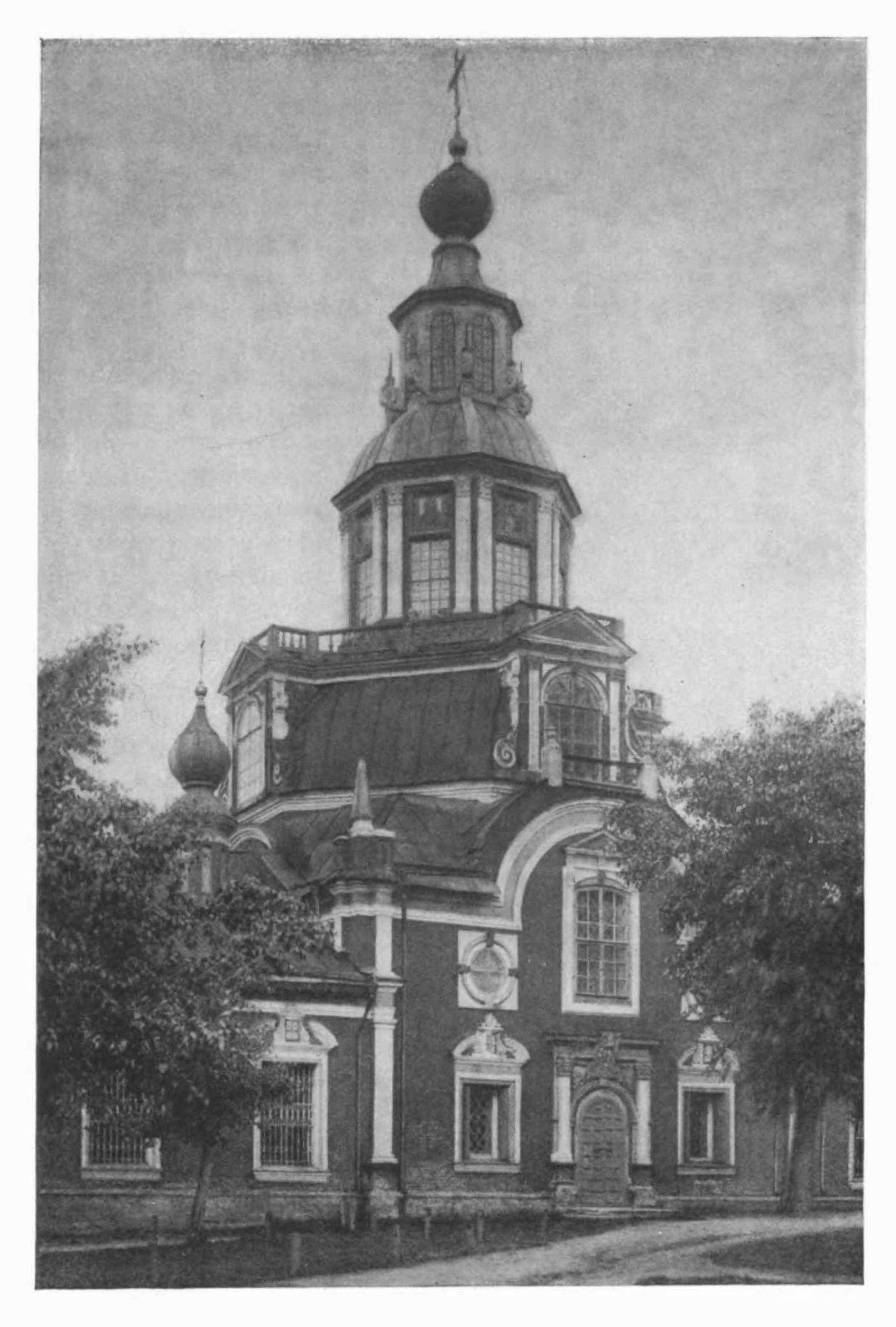
Церковь Ивана Воина в Москве. 1709—1713 годы.

образован совершенно так же, как и в Меншиковой башне, — при помощи выступающих его четырех концов. Там эти выступы вынесены далеко вперед, здесь они укорочены, но основная идея одинакова: и там, и тут они отмечены карнизами с полукружными повышениями в центре. Храм состоит из небольшой нижней церкви и втрое большей верхней. Нижняя разделена капитальной стеной на две части — собственно храм и алтарь, покрытый одним общим коробовым сводом. Нет уверенности, что строитель Заиконоспасского собора не использовал в какой-то мере старых фундаментов и основания прежнего четверика, обнаруживающих кладку и приемы XVII века. Этому же времени вполне могли принадлежать три алтарные апсиды, надстроенные позднее на два метра. Да и сам коробовый свод не противоречит приемам древнерусского зодчества.

Трактовка объемов Заиконоспасского собора и церкви Ивана Воина также очень близка; разница заключается лишь в том, что в последней переход от четверика к восьмерику осуществлен при посредстве тромпов, а в первом — при помощи распалубков. К этому надо прибавить наличие во всех трех памятниках той особой, редко встречающейся масштабности, которая выде-

ляет подлинные создания крупных зодчих среди десятков других, менее значительных. Рассматривая вблизи отдельные детали наружного убора Меншиковой башни, церкви Ивана Воина, Заиконоспасского собора, не можешь оторваться от мощных форм — наличников окон, профилировки консолей, выноса карниза. Поразительное сходство трех памятников этим не ограничивается: на Заиконоспасском соборе грани восьмерика убраны пилястрами с капителями такого же пышного рисунка, как и на порталах церкви Ивана Воина. Они напоминают и пилястры Меншиковой башни, но в них не вырезаны головки ангелов. Круглые окна в тимпанах полукружий совершенно аналогичны окнам церкви Ивана Воина, но в Заиконоспасском соборе они получили дальнейшее развитие в виде дополнительных консолей. В довершение сходства, так же как на фасаде церкви Ивана Воина, в тимпане повторены сильным рельефом кривые полукружий, или «полуглавий», как их называет Зарудный в своих письмах к Меншикову, имея в виду именно полукруглые повышения в центральной части карниза. Этот часто употребляемый им термин говорит о том значении, которое он придавал излюбленной им форме. Вновь, как и в церкви Ивана Воина, мы находим здесь на верхнем восьмерике ту же систему полукруглых оконцев, на этот раз очень вытянутых, с узкими, длинными замочками, скрепованными круговым карнизом. Во время недавней реставрации собора после удаления его штукатурки обнаружились и другие детали, встречающиеся в различных вариациях в обоих рассмотренных выше памятниках, — наличники окон и дверей, карнизы и т. п. Новостью является использование мотива классических метоп в прямолинейной части карниза.

В 1709 году началась постройка соборной церкви Варсонофьевского монастыря близ Лубянки (*стр. 55*). В течение пяти лет она была вчерне выстроена, но после запрещения в 1714 году каменного строительства, отделка ее прекратилась и была возобновлена только при императрице Анне Ивановне, в 1730 году, и в течение этого же года была закончена. Дата построения давно не существующего памятника устанавливается надписью на каменной плите, вложенной в кладку наружной алтарной стены. Короткий срок завершения постройки показывает, что в основном ее архитектурный облик был создан при Петре, а при Анне производилось только ее декоративное убранство снаружи и внутри. Внимательное изучение превосходных деталей этого первоклассного произведения убеждает нас в наличии в нем той же мощной архитектурной воли, которая создала церковь Ивана Воина. Особенно убедительно свидетельствовали об этом «полуглавия» с помещенными под ними овальными окнами и наличниками, представлявшими собой дальнейшее развитие окон церкви Ивана Воина и Заиконоспасского собора. Варсонофьевский собор отличался исключительной стройностью, соразмерностью пропорций и законченностью прекрасно найденных форм, служивших источником неоднократного подражания и заимствования в течение XVIII века. Его образом вдохновился в 1730-х годах зодчий церкви Параскевы-Пятницы на Пятницкой, особенно в построении двух венчающих



Церковь Ивана Воина в Москве. Южный фасад. 1709—1713 годы.



Собор Заиконоспасского монастыря в Москве. Первая четверть XVIII века.

восьмериков (*стр. 167*). Необыкновенно своеобразны были и наличники трех алтарных полукружий, насыщенных также деталями, очень характерными для архитектурных приемов Зарудного.

В 1713 году, когда церковь Ивана Воина была вчерне закончена, на северной стороне ограды Донского монастыря началась постройка надвратной церкви Тихвинской богоматери (*стр. 57*)[1]. В этом памятнике можно столь ясно видеть дальнейшее развитие перечисленных выше форм, что сама собой напрашивается мысль о включении и его в круг работ Зарудного. В различных вариациях, на различных высотах и в разных масштабах в этой постройке обыграны все излюбленные мотивы Зарудного, примененные при этом с такой свободой, непринужденностью и мастерством, какие недоступны подражателям и эпигонам. Хотя церковь ярусная, как все церкви круга Зарудного, но она единственная, не сочетающая четверика с восьмериком. В ней зодчий вернулся к округлым формам церкви в Филях, что ему должно было представляться наиболее идущим к таким же формам соседнего большого собора Донского монастыря. И все же он не преминул завершить свой храм двумя восьмеричками. В них и в круглом ярусе под ними он дал три варианта полукруглых окон с хорошо нам известными узкими, длинными замочками, крепованными горизонтальными тягами.

Но не одними приемами декоративного убранства определяется сходство, временами почти тождество, руки автора всех перечисленных памятников, а и всем композиционным строем. Всюду мы наблюдаем одно и то же — постоянную свойственную ему тягу к высотному раскрытию пространства. Мы видели это в Меншиковой башне, в церкви Ивана Воина, в соборах Заиконоспасского и Варсонофьевского монастырей. Но может быть нигде эта черта не сказывается так ярко, как в надвратной церкви Донского монастыря, при входе в которую невольно поднимаешь голову, чтобы охватить одним взглядом всю эту необъятную

[1] И. Забелин. Историческое описание московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893, стр. 67.

массу стен, вздымающихся ввысь (*стр. 56*). Пристально изучая великолепные памятники московского зодчества, Зарудный, видимо, особенно восхищался смелой высотностью храма Вознесения в Коломенском, дав, хотя и отдаленно заимствованное, но собственное решение той же задачи.



Собор Варсонофьевского монастыря в Москве. 1709—1730 годы.

На первый взгляд может показаться, что надвратная церковь Донского монастыря несколько выпадает из круга других построек Зарудного, выдержанных, как правило, в типе «восьмерик на четверике». Но этот зодчий не ограничивался в своем творчестве раз навсегда выработанным для себя типом, видоизменяя его в связи с местом, положением, соседством других памятников. Незадолго до окончательного переезда Зарудного из Киева в Москву, в Донском монастыре была закончена постройка большого собора Донской богоматери. Его необычные для Руси округлые формы и особое устройство пятиглавия вызвали у москвичей всеобщее восхищение, и постройка была воспринята как чудо строительного искусства. Есть основания предполагать, что автором его был украинец. Собор строился на глазах у Зарудного в те годы, когда он неоднократно наезжал в Москву. Как строитель надвратной монастырской церкви должен был ориентировать свою постройку на великолепный гигантский собор? Надвратную, т. е. въездную в монастырь, церковь следовало поставить, конечно, на оси, ведущей к собору. Тихвинская церковь так и поставлена. Но, кроме того, округлые формы собора диктовали аналогичные объемы новой постройки, что и было строителем достигнуто. Так в ограде того же монастыря возник через десяток лет после окончания Донского собора его достойный соперник — надвратная церковь Тихвинской богоматери. Трое проездных ворот ведут через нее в монастырь; над воротами образовано гульбище, над которым церковь и возвышается. Чтобы придать постройке легкость, строитель нарочито утяжелил формы цоколя, служащего одновременно проездными воротами.

Сравнения и сопоставления, при помощи которых мы попытались восполнить недостающие архивные данные об авторе рассматриваемых построек, мы



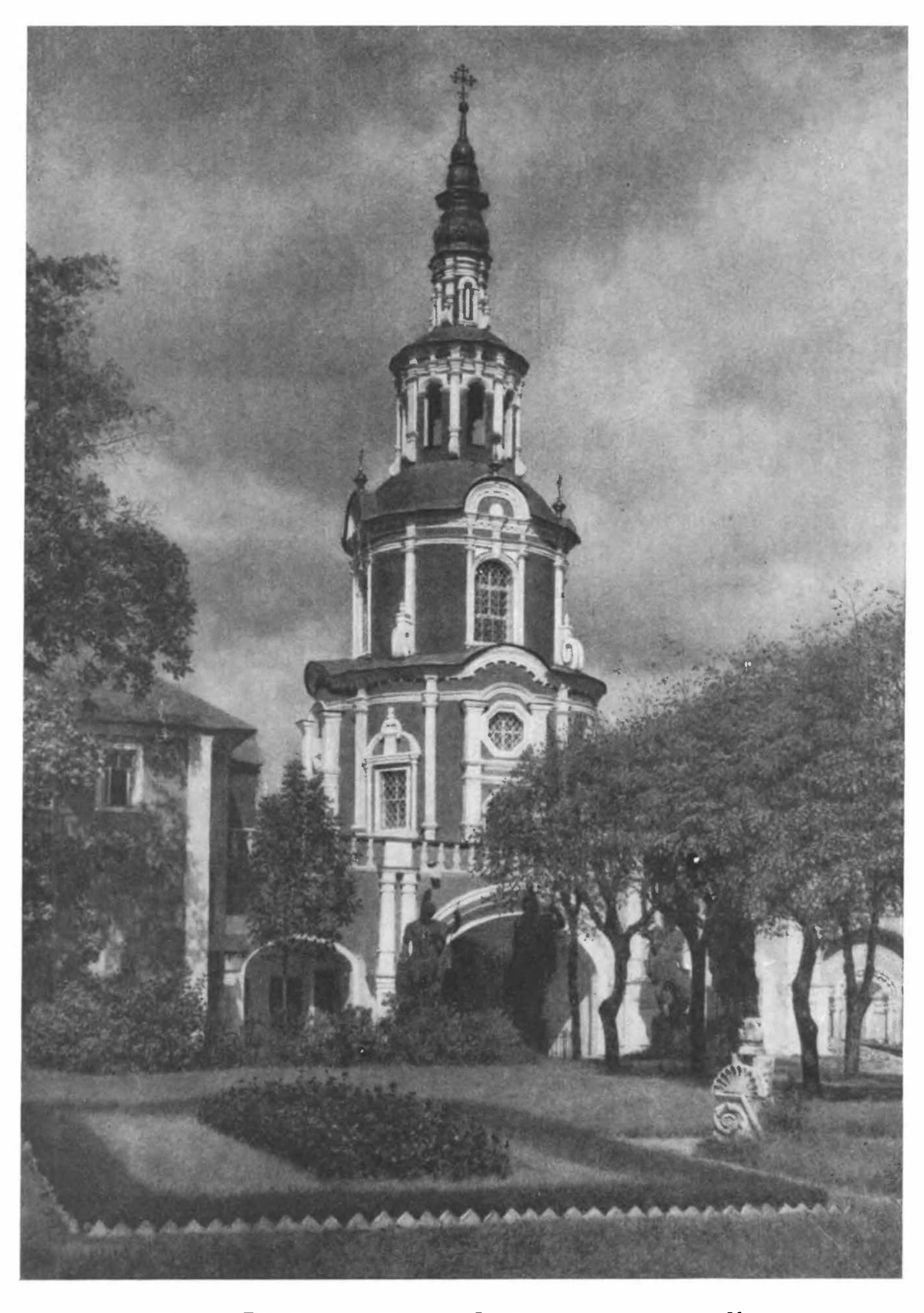
Надвратная Тихвинская церковь Донского монастыря в Москве. Разрез.

Чертеж Музея Академии строительства и архитектуры СССР.

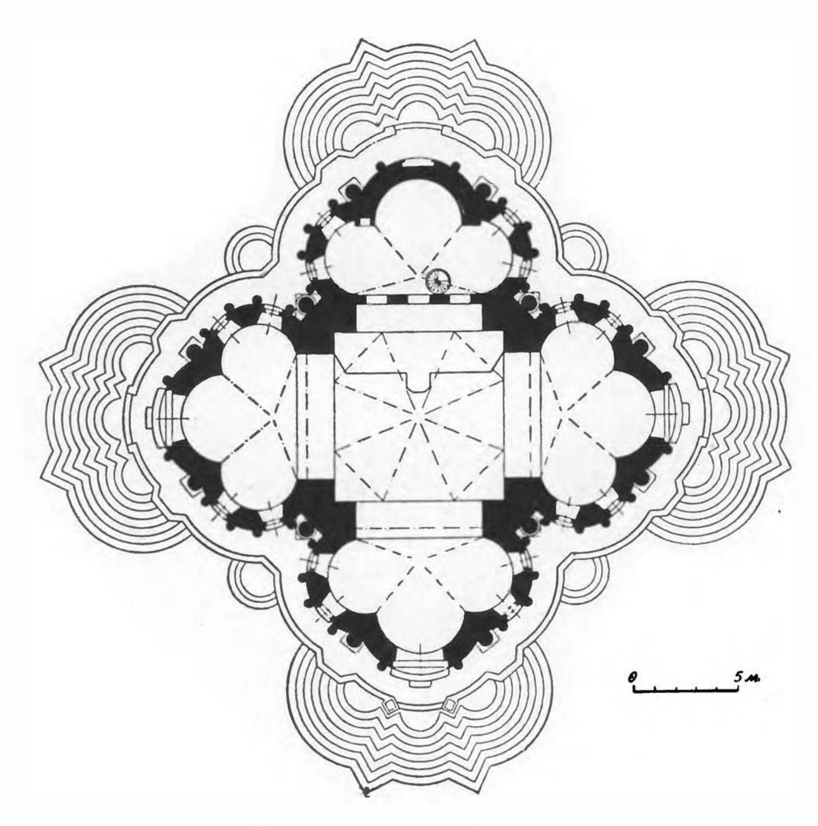
были бы не вправе применять по отношению к русским памятникам предшествующей эпохи. Тогда любой зодчий, не стесняясь, заимствовал удачную выдумку другого, закономерно развивая и совершенствуя формы московского зодчества конца XVII века, но приемы, впервые внесенные Зарудным, столь индивидуальны и неповторимы, что мы встречаем их исключительно в созданиях его круга.

Хотя в настоящее время известно немало новых архивных материалов, освещающих многогранную деятельность И. П. Зарудного, однако их недостаточно для полного раскрытия его жизни и творчества. Прежде всего недостает данных о его деятельности на Украине. Продолжают оставаться неизвестными год его рождения и, что самое главное, обстоятельства, при которых он получил художественное и архитектурное образование. Ввиду этих и многих других неясностей естественно возникает мысль, не являются ли памятники, с бо́льшим или меньшим основанием приписываемые нами одному Зарудному, результатом творчества целого содружества одаренных зодчих, работавших в начале XVIII столетия. Необходимы новые изыскания, которые помогли бы уточнить сведения о постройке московских памятников первых четырнадцати лет XVII века, условно относимых нами к кругу работ Зарудного. Только тогда должным образом определится вклад этого зодчего в историю русского искусства.

Подвергнув подробному разбору произведения Зарудного и его круга, мы вправе отважиться на попытку приписать именно школе Зарудного самый загадочный и самый необычайный из всех па́мятников начала XVIII века — сказочную церковь Знамения в селе Дубровицы близ Подольска (*стр.59*). В самом деле, давно уже историки искусства ломают голову не столько над тем, кому приписать ее постройку, сколько над самой мыслью, как вообще мог возникнуть под Москвой этот шедевр архитектуры, столь похожий и в то же вре́мя непохожий на все, что строилось здесь раньше, как вклинился этот памятник в сверкающую группу известнейших церквей, появившихся незадол-



Надвратная Тихвинская церковь Донского монастыря в Москве. 1713—1714 годы.



План церкви Знамения в Дубровицах близ Подольска.

го до него. Хотя памятник и имеет с ними нечто общее, но все же он— явление иной, новой, небывалой природы.

Сейчас, в свете изложенных выше сопоставлений и выводов, сама собой намечается разгадка и этой загадки. Да, думается, не кто иной, как именно Зарудный, дал дубровицкому храму тот облик, какой эта постройка сохранила до наших дней и который она не могла получить в 1690 году, как гласит предание. План храма (*стр. 58*) взят целиком от церкви Покрова в Филях, как заимствованы во всех главных постройках Зарудного его ярусность, наружная и внутренняя композиция пространства. Но отправляясь от московского зодчества, автор храма явно вспоминал Украину. Уже одна идея увенчать церковь не просто куполом, а короной не пришла бы в голову кровному московскому зодчему. Украинцу она была сродни, ибо корона—эмблема славы «царя небесного»—не раз применялась в качестве завершения на его родине. Над царскими вратами церкви, выдержанными в характере пышного украинского барокко, нашел применение еще один излюбленный украинский прием: здесь помещены целых три короны, осеняемые ангелами, с рипидами в руках, что символизирует «триипостасность божества».

Другой украинской новинкой является обильное применение в деревянной и каменной резьбе имитации тяжелых декоративных драпировок, их искусст-



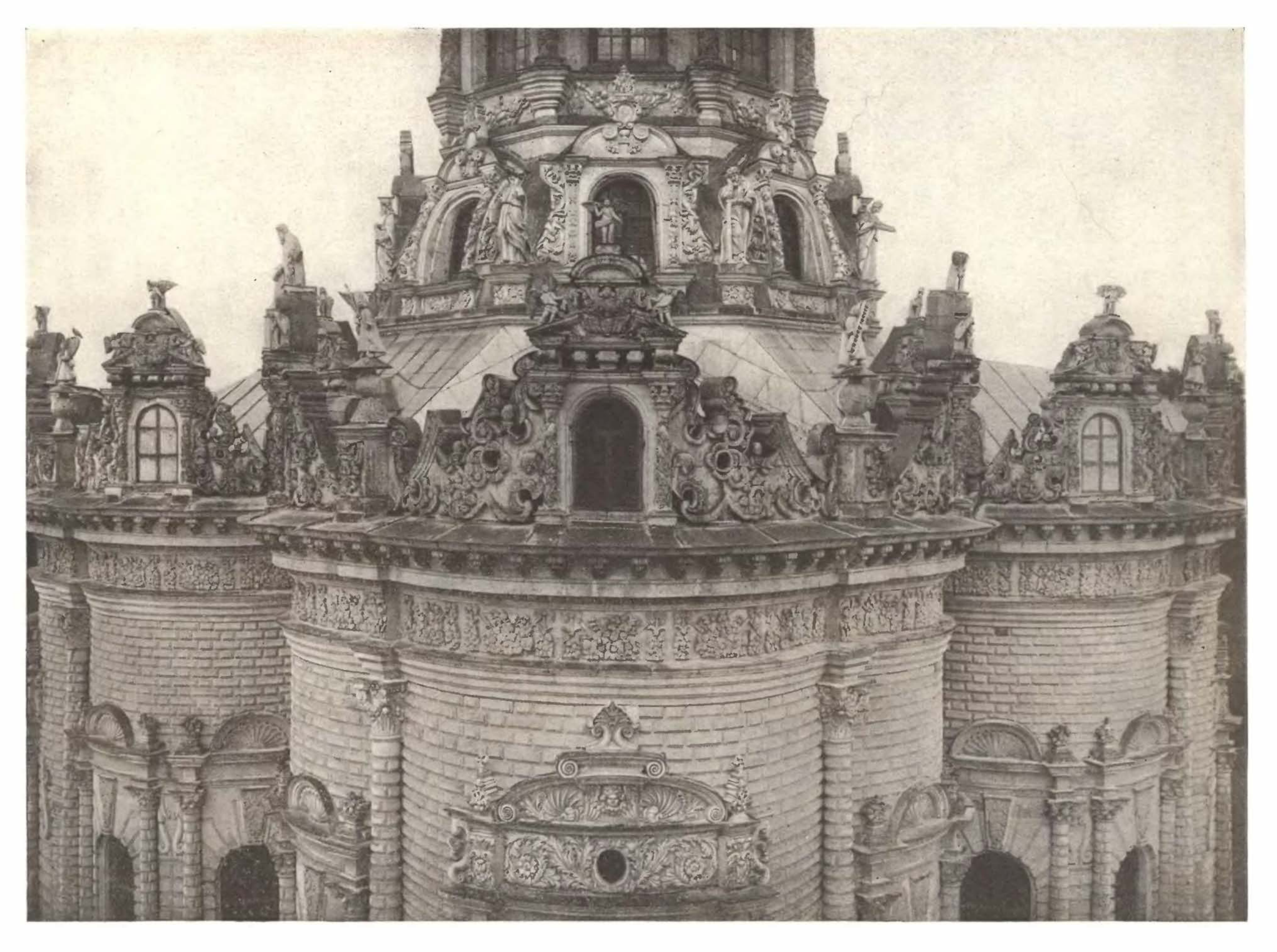
Церковь Знамения в Дубровицах близ Подольска. 1690—1704 годы.

венных складок и висящих кистей с бахромой. Так именно Зарудный спроектировал иконостас Преображенского собора в Таллине, где вся декорация построена на имитации в дереве материи. Так именно обработаны и изумительные по композиции и резному искусству хоры, или, вернее, царская ложа в Дубровицах. Особенно бросается в них в глаза множество висящих бахромных кистей. Но еще больше кистей нанизано на каменной резьбе церковного цоколя. Наличествует еще один прием, постоянно встречающийся у Зарудного: повторяемость тяг карнизов и многоступенчатость колонных креповок и постаментов, что типично для ряда украинских церквей.

Следующей неизвестной Москве особенностью архитектуры дубровицкой церкви надо признать необычайное обилие декоративной скульптуры. В этом отношении ей уступает даже Меншикова башня. Скульптура буквально снизу доверху покрывает все наружные и внутренние стены, почти не оставляя свободных мест, а там, где они есть, они облицованы снаружи мелкими, тонко профилированными рустами, переходящими со стен на приставные колонны (*стр. 59, 453*). Скульптурами в рост убран даже восьмигранный переход от крещатого основания к восьмерику, где они поставлены по сторонам люкарн (*вклейка*). Самые люкарны в своей обработке являют собой также неизвестную Москве новинку—резные колонки, изогнутые по кривой профиля, как бы спадающие вниз по уклону. Среди скульптуры, украшающей дубровицкую церковь, наряду с блестящими образцами высокого пластического мастерства, попадаются и менее удачные, исполненные не столь искусными резчиками, ибо не может быть сомнения в том, что вся наружная скульптура выполнена такими же костромскими резчиками по камню, какие «резали» скульптуру Меншиковой башни. Что касается внутреннего скульптурного убранства храма (*стр. 450*), то оно обнаруживает иные профессиональные навыки и приемы, что дает основание приписать его приезжим с Запада мастерам.

Но, спрашивается, как можно говорить об авторстве Зарудного в отношении памятника, издавна слывущего произведением XVII века и, во всяком случае, десять лет строившегося без его участия? Церкви Знамения в Дубровицах еще в начале прошлого века был посвящен краткий, но интересный исторический очерк С. Романовского [1]. Из этого очерка мы узнаем, что дубровицкая церковь была заложена на месте старой деревянной в 1690 году, что храмоздателем был владелец Дубровиц князь Б. А. Голицын, что она была торжественно освящена 11 февраля 1704 года самим Стефаном Яворским в присутствии царя и царевича Алексея. Романовский тут же сообщает, что Петр I часто бывал в то время в Дубровицах и принимал непосредственное участие в сооружении церкви, для которого удалось сыскать «самого превосходнейшего архитектора, родом итальянца». «А дабы плану и воле созидателя соответствовать могло сие строение,—продолжает повествователь,—то самые искуснейшие в деле та-

[1] «Словарь географический Российского государства», ч. 2. «Г—К». М., 1804, стлб. 304—310.



Церковь Знамения в Дубровицах. Средняя часть. 1690—1704 годы.

ковом мастера, человек до ста, нарочно были выписаны из Италии же, коими, при всяком их тщании, сооружение сие продолжалось 14 лет». Все это несомненно вычитано автором описания из имевшихся в его распоряжении архивных документов, но, не будучи опытным историком и археологом, как Малиновский, составитель истории Меншиковой башни, Романовский не сумел извлечь из этого материала сведений об авторе дубровицкой церкви и последовательном ходе ее сооружения. Зато в полном соответствии с духом времени, в один голос с Малиновским, он утверждает, что строили церковь «итальянцы».

В чем же могло выразиться участие Зарудного в сооружении церкви в Дубровицах и как следует представлять себе процесс ее затянувшегося, якобы четырнадцатилетнего строительства? Как было указано выше, план церкви Знамения целиком повторяет план церкви Покрова в Филях. Эта крещатая, чисто украинская форма, в свою очередь, была заимствована от собора Донского монастыря 1684 года. Когда в 1690 году началось сооружение дубровицкой церкви, Зарудный как раз был в Москве, но принимать участия в постройке, конечно, не мог. Однако где доказательства того, что церковь, заложенная в этом году, была достроена? Скорее всего следует думать, что строительство продолжалось несколько лет. В то же время при огромных средствах Голицына четырех лет непрерывного строительства было достаточно для завершения церкви в том виде, в каком она дошла до нас. Ее декоративный убор говорит сам за себя: в нем так много от Зарудного, что в его участии в постройке церкви сомневаться не приходится.

Изучая проблемы, связанные с творчеством Зарудного, было бы глубоко ошибочным полагать, что все великолепные создания зодчего относятся почти исключительно к области церковного строительства. Не может быть сомнения в том, что он возвел за свою жизнь немало и гражданских сооружений, строил и жилые дома, но такова уж участь этих последних, что их на протяжении веков чаще и легче сносили, заменяя новыми, нежели «запретные» церковные. Не сохранились до нашего времени такие постройки Зарудного, как госпиталь 1707 года, стоявший на месте позднейшего, построенного И. В. Еготовым, военного госпиталя, существующего и поныне в Лефортове, не уцелели палаты Меншикова на его дворе возле башни, давно уж нет его московского и загородного домов, а о других постройках все еще не найдено указаний, хотя они при необычной активности зодчего бесспорно были.

Единственная каким-то чудом уцелевшая в Москве частная постройка петровской эпохи—нарядный фасад, пристроенный к дому дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной,—наделена столь близкими к архитектуре Зарудного чертами, что есть основание, впредь, до розыскания достоверных документов о ее авторе, условно приписать ее этому зодчему (*стр. 62*).

Подводя итоги трудам и дням И. П. Зарудного, приходишь к выводу, что по яркости и многогранности дарования, по силе воображения, по чувству современности и новизны, а также по высокой образности его созданий он



Дом дьяка Аверкия Кириллова в Москве.
Фасад начала XVIII века.

напоминает мастеров эпохи Возрождения. Можно себе представить, с каким волнующим чувством бродил по Москве и ее окрестностям даровитый юноша-украинец во время своих частых наездов сюда в 1690-х годах, проходя от Николы «Большого Креста» к Успению на Покровке, от Филей к Троицкому-Лыкову. Ничего подобного по сказочной красоте он не видел у себя на родине и, разглядывая эти совершенные произведения архитектуры, он высматривал в них то, что ему было важно и нужно для выработки будущего собственного стиля. И Зарудный создал свой стиль, ярко индивидуальный, но непосредственно идущий от русского зодчества конца XVII века и являющийся его прямым продолжением и дальнейшим развитием.

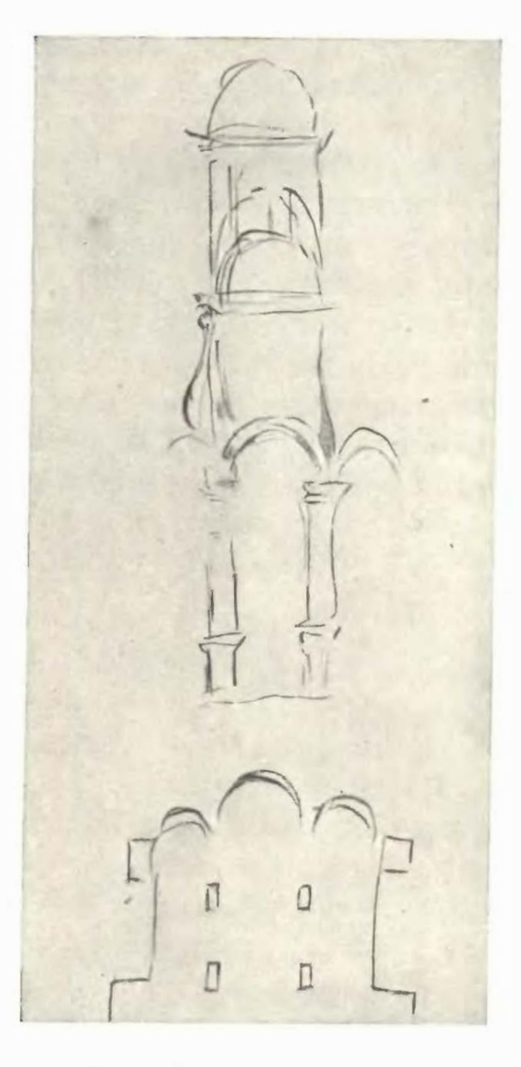
Что же дал Зарудный такого, что не было известно до него, чем обогатил он новое русское зодчество?

Еще не вполне выяснен вопрос, как допетровские зодчие проектировали свои постройки. Не подлежит сомнению, что они изготовляли модели, ибо такие факты в ряде случаев подтверждаются документами, но едва ли они делали предварительные проекты-чертежи, как это повелось в XVIII веке с появлением иностранных мастеров. Зарудный был, видимо, первым архитектором не иностранцем, уже перешедшим на рисование и черчение проектов своих зданий, что видно из переписки зодчего с кабинет-секретарем А. В. Макаровым по поводу сооружений иконостаса для Петропавловского собора[1]. Древнерусский «палатных дел мастер» свои здания как бы лепил; здания Зарудного, по всем данным, уже вычерчены, что объясняет мягкость и неопределенность форм первых и четкость, определенность вторых.

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, кн. 77, л. 1291.

Но есть одно, еще более убедительное доказательство усвоенного Зарудным строительного навыка проектировать свои сооружения на бумаге, при помощи чертежа с планом и фасадом постройки. Такое доказательство мы имеем на одном из листов «Книги записной писем светлейшего князя», в которую Зарудный заносил все письма и приказы своего покровителя А. Д. Меншикова, присланные ему из Петербурга.

На обороте 41 листа имеется единственный, обнаруженный до сих пор собственноручный эскиз фасада и плана четырехстолпной церкви (*стр. 63*). Нам не удалось установить, что это за церковь и была ли она Зарудным выстроена или осталась в виде карандашного наброска, но ее формы по общему замыслу полностью отвечают зарудновскому церковному типу: чертеж изображает высотный разрез церкви, пространство которой открыто до самого верха, как во всех главных постройках Зарудного. Нет недостатка и в других, привычных для Зарудного формах: волютах, коринфских колоннах с опирающимися на них арками и других подобных мотивах.



И. Зарудный. Архитектурные наброски.
Библиотека Харьковского Гос. университета.

Латинские буквы, какими написаны русские — или, точнее, украинские — слова, наводят на мысль, не привез ли Зарудный данное начертание из Западной Украины или Польши, где и следует предполагать наличие того технического учебного заведения, в котором он, быть может, обучался.

Другое важное нововведение Зарудного — обильное использование реалистической скульптуры. Оно уже имело место во внутреннем убранстве собора Богоявленского монастыря на Никольской в Китай-городе, но совсем иной смысл получила скульптура у Зарудного. Применяя то круглые статуи, то горельефы, зодчий отводил им значительную, временами решающую, роль в своей архитектуре; здесь он прямо предвосхищал то изобилие скульптуры, которое вскоре появилось в русской архитектуре.

Третье решающее нововведение Зарудного на пути стилистического перелома, совершившегося на рубеже XVII и XVIII веков, заключалось в его отказе от измельченной ордерной системы и переходе к ее выразительной и

мощной трактовке, приближающей временами его архитектуру к своеобразной классике. Наметившаяся тяга московских зодчих конца XVII века к высотности и ярусности построек нашла также дальнейшее развитие в архитектуре Зарудного и его круга. Особенно последовательно Зарудный заботился о создании впечатления зрительной высотности внутри построек, изыскивая разнообразные технические приемы для достижения этой цели. Применяя излюбленный в Москве конца XVII века прием восьмериков на четверике, он и в этом направлении выдвинул целый ряд новых решений, вызвавших многочисленные подражания. Архитектурное наследие Зарудного вообще дало последующим московским зодчим такое богатство форм и приемов, что их хватило не только до конца XVIII, но и до начала XIX века. В дальнейшем мы убедимся в том, насколько оно обогатило искусство Мичурина и Ухтомского, а тем самым и их последователя — Баженова.



ПЕТЕРБУРГСКАЯ АРХИТЕКТУРА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

ОСНОВАНИЕ И НАЧАЛО ЗАСТРОЙКИ ПЕТЕРБУРГА

И. Э. Грабарь

Историю России издавна принято делить на две эпохи — допетровскую и послепетровскую. Хотя Петр I, действительно, «Россию поднял на дыбы», но по существу он только продолжал то, что задолго до него было начато. Уже в XV—XVI веках Русь вступила в деятельное общение с Западом. К этому вынуждала ее не только необходимость в торговых и дипломатических сношениях, но и запросы военные, экономические, бытовые и, в частности, нужда в опытных инженерах, военных специалистах, врачах, разного рода мастеровых людях. Петр лишь значительно укрепил связи с Западом, превратив добровольное в обязательное, случайное — в закономерное.

Коренной перелом, круто повернувший историю России на новые пути, был ознаменован одним исключительно важным событием — в результате первых побед в Северной войне был основан Петербург. Строительство новой столицы произвело решительный сдвиг во всей жизни и культуре России, в особенности в ее искусстве.

Первым строением на берегах Невы была Петропавловская крепость, вторым — Адмиралтейство. Но Петербург должен был стать не только крепостью, но и «окном в Европу», первым русским морским портом, связывающим государство с далекими морскими просторами, со странами всего мира. Торговля должна была стать главным — после военного дела — содержанием жизни столицы. Петербург и мыслился Петру как город нового типа, который не должен был походить на Москву, все еще хранившую на себе печать русского средневековья.

Петр стремился с самого начала подчинить строительство Петербурга строгой регламентации. И хотя никакого предварительного плана застройки нового города не было, но идея о необходимости такого плана возникла еще в 1710-х годах. Улицы будущей столицы сразу же прокладывались прямыми и достаточно широкими; при этом запрещалось строить здания в глубине дво-

ров, была определена высота домов и т. д. В отличие от Москвы, Петербург должен был стать городом каменным. В его архитектуре не было никакой излишней роскоши. Так, первый Зимний дворец Петра почти не отличался от домов для «именитых людей», а Летний дворец, сохранившийся до наших дней, напоминает скромное жилище какого-нибудь голландского бюргера. Здания раннего Петербурга имели плоские стены почти без всяких скульптурных украшений; основным их убором были пилястры и рустованные углы. Ризалиты, сильно выступавшие из основных блоков и оживлявшие фасады своими тенями, были единственной данью барокко, отвечая потребности связать здание с окружающим пространством. Наружные лестницы служили этой же цели, хотя они и являлись наследием допетровской архитектуры, славившейся своими разукрашенными крыльцами.

Большим отличием новой столицы от старой было ограниченное количество церквей—они строились лишь в случаях крайней необходимости. В этом отразилось обмирщение культуры, связанное с общим переломом во всей жизни страны. Церковные здания носили предельно простой характер. Собор Петропавловской крепости приобрел значение отнюдь не как «храм божий»; его стройная колокольня, увенчанная гигантским шпилем и украшенная часами, имела совершенно светский характер, напоминая западные городские ратуши. Высота этой колокольни, поднимавшейся над плоскими берегами Невы и над широким зеркалом ее течения, была первым выражением будущего величия столицы. Самое посвящение собора Петру и Павлу означало открытый намек на славу Петра, только что одержавшего под Полтавой первую великую победу. Другое крупное церковное строительство — Александро-Невская лавра — также имело значение политическое: оно должно было напоминать об Александре Невском, победа которого над шведами на берегах Невы была как бы прообразом петровских побед.

Общие задачи, диктовавшие строительство Петербурга, были причиной того, что с первых же шагов оно получило весьма своеобразный характер. Архитектура Петербурга не была похожа на архитектуру тех стран, из которых происходили иностранные зодчие, приезжавшие в новую столицу. В этом сказались необходимость удовлетворить требования русских заказчиков, а также участие русских помощников и учеников, придававших всем петербургским постройкам некоторую общность стиля, отдельные элементы которого восходили к традициям допетровского зодчества.

Разнообразие стилей появилось в Петербурге только к 20-м годам, когда начал изменяться характер города. Первоначальное стремление к почти пуританской простоте быстро уступило место потребности в роскоши и великолепии. Начинается строительство дворцов, подготовляющее превращение столицы из города-крепости и города-порта в город дворцов. На этом пути и оказалось возможным применение различных форм нового стиля, в целом, представлявшего собой русское ответвление стиля барокко. Разумеется, процесс его раз-

вития шел неравномерно: первые признаки нового стиля появились у иностранных зодчих, прежде всего — у Шлютера, еще в начале 1710-х годов, затем у Маттарнови, Швертфегера, Микетти. Новые черты стали сказываться и в творчестве русских зодчих, например у Земцова. Между тем, в 1710—1720-х годах Трезини продолжал строить еще в стиле первых годов столетия.

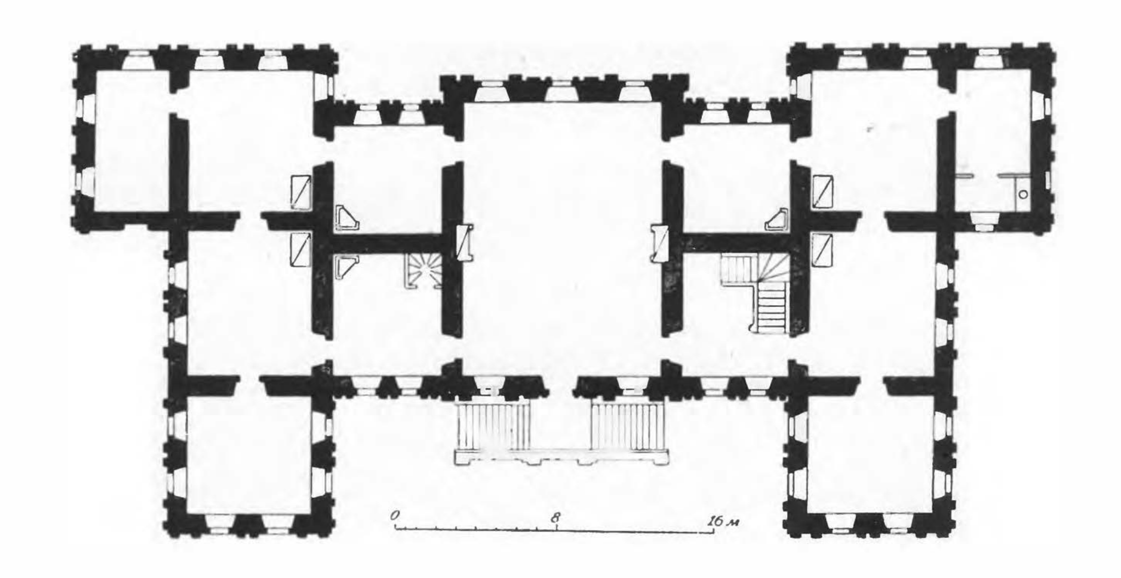
Таким образом, в Петербурге одновременно работали различные зодчие, стоявшие на разных ступенях развития одного и того же стиля. В 20-х годах это вносило в петербургскую архитектуру большое разнообразие, свидетельствовавшее о бурном освоении новой архитектуры, достойной молодой столицы новой империи. Знаменательно, что на всем своем пути, от самого момента закладки Петербурга, его архитектура не носила характера подражания чужому искусству: она всегда отвечала потребностям страны и потому осваивала опыт других народов лишь в той мере, в какой это было необходимо для осуществления задач, стоявших перед ней, и притом творчески претворяла этот опыт.

Основание нового города было положено закладкой на острове Невы Петропавловской крепости. Это знаменательное событие имело место 16/27 мая 1703 года[1]. В газете «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и во иных окрестных странах» от 4 октября 1703 года сообщалось, что царь «новую и зело угодную крепость построить велел, в ней же есть шесть бастионов, где работали двадцать тысящь человек подкопщиков, и тое крепость на свое государское именование прозванием Петербургом обновити указал»[2]. Из этого краткого сообщения видно, что первоначально дело шло, как мы уже упоминали, не столько о постройке новой столицы, сколько о сооружении крепости, способной оборонять наше балтийское побережье от нападения. Одновременно с закладкой крепости была заложена и первая церковь, во имя апостолов Петра и Павла. Она была срублена из дерева, как все первые петербургские постройки. Рабочие долгие годы жили в землянках, для начальства строились избы, а для немногих представителей знати — незатейливые хоромы. Даже наиболее нарядные из последних носили на первых порах лишь временный характер.

В истории раннего петербургского строительства следует различать три периода, последовательно сменявших друг друга. В течение первого, продолжавшегося до 1710 года, все здания, малые и большие, возводились из леса, имевшегося под рукой и тут же рубившегося. Не было особой надобности ни в русских, ни в иноземных зодчих: собранные сюда со всех концов страны плотники лучше приезжих из чужих краев умели быстро и прочно строить

[1] В противоположность этой общепринятой датировке, П. Н. Петров считает, что 16/27 мая закладка не могла происходить, так как, согласно «Преображенскому походному журналу» 1703 года, Петр в этот день был «на Сяском устье, откуда 17/28 прибыл на Лодейную пристань» (П. Петров. История С.-Петербурга, с основания города до введения в действие выборного городского управления по учреждениям о губерниях, 1703—1782. СПб., 1885, стр. 37—38).

[2] П. Петров. Указ. соч., стр. 40.



Палаты А. В. Кикина. 1714—1718 годы. План.
Реконструкция А. И. Петрова.

из дерева. Они вскоре начали рубить палаты, изрядно приукрашенные всякими башенками и шпицами, как мы это видим на гравюрах того времени. Однако уже в 1705 году Петр направил сюда опытных людей, именуемых в документах архитекторами,—Федора Васильева, Ивана Матвеева и несколько позднее Григория Устинова.

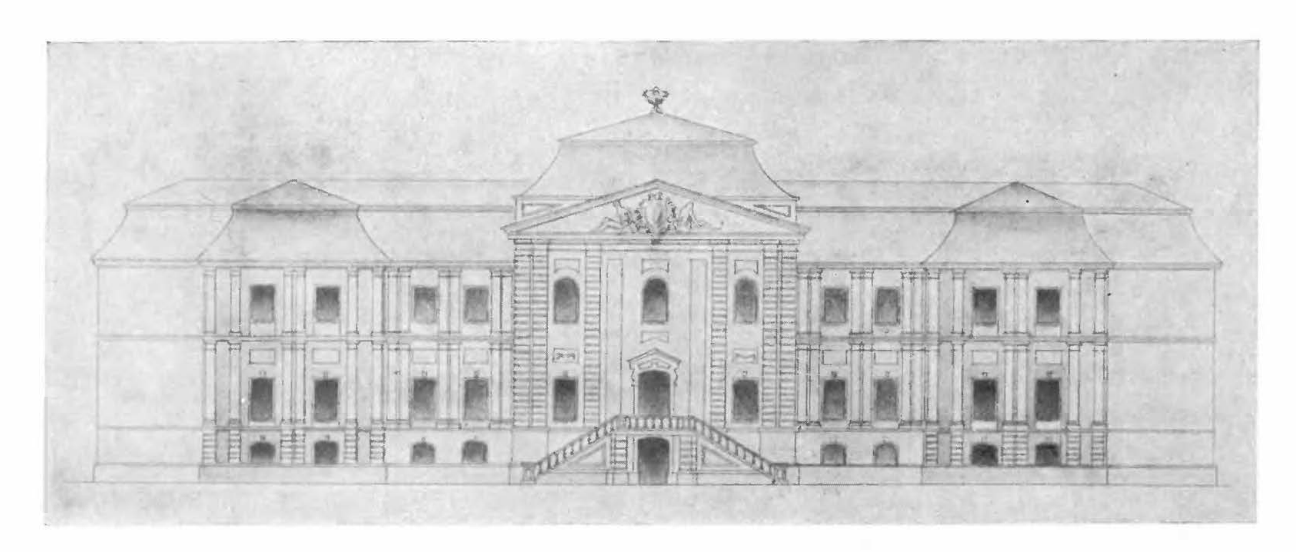
О первом из них мы знаем из письма Петра I Меншикову от 14 марта 1705 года из Воронежа[1]. Петр называет Федора Васильева живописцем, но на самом деле он работал в Петербурге в качестве архитектора; в 1716 году он строил дом Ягужинского[2]. Иван Матвеев строил Летний дворец и дом Кикина—уже каменные здания—и, в частности, специализировался в области фонтанного строительства, как видно из его переписки с Петром[3].

А. В. Кикин имел в Петербурге пять домов, поэтому трудно сказать, какой из них строил Матвеев. Самым большим, великолепно убранным снаружи и внутри, был тот дом, что сохранился, в искаженном виде, до наших дней на улице Воинова, близ Смольного монастыря. Историкам Петербурга он был известен с конца XVIII века, и о нем неоднократно писали исследователи ар-

[1] «Письма и бумаги императора Петра Великого», т. III. СПб., 1893, стр. 298.

[2] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 50, л. 146 и об.—Дом Ягужинского Васильев начал строить в 1716 году, но, получив деньги на покупку материалов, не достроил его, за что в 1719 году было конфисковано в казну все его имущество и была отменена его отправка в Киев для возобновления после пожара лаврского собора и пристройки лаврской колокольни. В 1720 году он все же прибыл в Киев с сыном (ЦГАДА, ф. Малороссийской экспедиции Сената, кн. 1765, л. 85).

[3] «Письма и бумаги императора Петра Великого», т. VI. СПб., 1900, стр. 263. — Хоромы Кикина Матвеев строил в 1707 г. (там же, т. V. СПб., 1907, стр. 148). Матвеев умер до 3 августа 1707 г., ибо в этот день Петр писал Кикину из Варшавы: «Я уже давно не имею от вас письма, и что у меня делается на дворе, не знаю; а ныне, по смерти Ивана Матвеева, чаю, и хуже» (там же, т. VI. СПб., 1912, стр. 35).



Палаты А. В. Кикина. 1714—1718 годы. Фасад.
Реконструкция А. Н. Петрова.

хитектуры новейшего времени, но не было попыток разобраться в его разновременных перестройках и восстановить его первоначальный облик. А. Н. Петров, работая с 1947 года над историей Петергофского дворца, впервые обратил внимание на бросающееся в глаза сходство центральной части последнего с кикинскими палатами: оказывается, они тождественны не только по своим планам и архитектурным формам, но даже по размерам (*стр. 68, 69*). Мало того, целый ряд петербургских жилых домов 1710-х годов полностью повторяет то же самое архитектурное решение[1]. Дом Кикина был построен в 1714 году одноэтажным. В 1718 году, после казни злополучного владельца, был надстроен, по приказу Петра I, второй этаж, а в 1733 году, при императрице Анне Ивановне, дом был еще раз перестроен, утратив свой большой двусветный зал[2].

Где Васильев и Матвеев получили технические знания, неизвестно. Из того, что Васильев явился к Петру в Воронеже, можно заключить, что он принимал участие в больших строительных работах, производившихся в этом городе. Во всяком случае, к концу жизни он был уже квалифицированным техником. Что касается третьего московского архитектора, Григория Ивановича Устинова, то он был направлен в Петербург в 1710 году, до этого же строил церковь в Нежине и новые палаты Посольского приказа в Москве. В 1711 году он возвел в Петербурге палаты канцелярии Сената.

До 1710 года ни сам Петр, ни Меншиков, которому вскоре в качестве петербургского генерал-губернатора пришлось стать главным руководителем застройки Петербурга, не принимали близкого участия в строительстве. Только после Полтавской победы и особенно после потери Азова, где были уже пред-

[1] А. Петров. Палаты Кикина, — «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953, стр. 141—147.
[2] Там же, стр. 142.

приняты большие строительные работы, Петр мог всецело отдаться своему любимому детищу— «Санкт-Питер-Бурху». Пока же, появляясь здесь лишь эпизодически, он успевал только наскоро отдавать те или другие распоряжения, спеша снова туда, куда призывали его более неотложные военные и государственные дела. Он всему учился на собственных ошибках. Так было в военном деле, так стало и в строительном: на ходу, на ошибках он в конце отлично выучился строить.

Естественно возникает вопрос, предшествовал ли строительству Петербурга какой-нибудь заранее составленный план застройки города, если и не разработанный во всех подробностях, то хотя бы намеченный в самых общих чертах? Город строился на новом месте и, казалось бы, нельзя было приступить к его постройке, не имея такой общей идеи будущей столицы. Среди огромного числа дошедших до нас архивных документов, относящихся к первым годам застройки, до сих пор не найдено ни одного, дающего основание ответить на поставленный вопрос утвердительно. Определенного плана застройки не было, но все же в деятельности Петра I по созданию Петербурга было несколько основных идей, которым он оставался верен до конца жизни. Ему прежде всего хотелось, чтобы Петербург ни в чем не походил на Москву, связанную у него с тяжелыми воспоминаниями юности. Затем Петр хотел, чтобы новый город напоминал в общем те европейские города, которые ему удалось видеть во время заграничных поездок.

Более всего будущая столица рисовалась Петру похожей на Амстердам, с его сетью каналов, что подсказывалось сходством местоположения — одинаково низменным расположением Голландии и невских берегов. Недаром на это сходство Петр неоднократно указывал своим русским зодчим, предлагая им изучать голландскую строительную технику, особенно шлюзное дело. Нечто подобное он попытался однажды осуществить при постройке Азова, где низменные берега Дона требовали также укрепления грунта свайной бойкой и где проводились сложные гидравлические работы, каких до того на Руси не знали[1]. Но помимо этого сходства, Петра привлекала и голландская архитектура, наиболее простая и удобная, наименее барочная, какой стала, до известной степени, и петровская архитектура Петербурга. Сама природа, местоположение строящегося города на берегу широкой реки, в ее разветвленной дельте, подсказывали определенные решения.

Вскоре после начала работ в Петропавловской крепости, на левом берегу Невы появилась вторая крепость—Адмиралтейство. Одновременно началась застройка Васильевского острова. Приехавший в Петербург в августе 1716 года Леблон, архитектор французского короля, был чрезвычайно озадачен отсутствием какого-либо утвержденного плана застройки города. В своей записке Петру I,

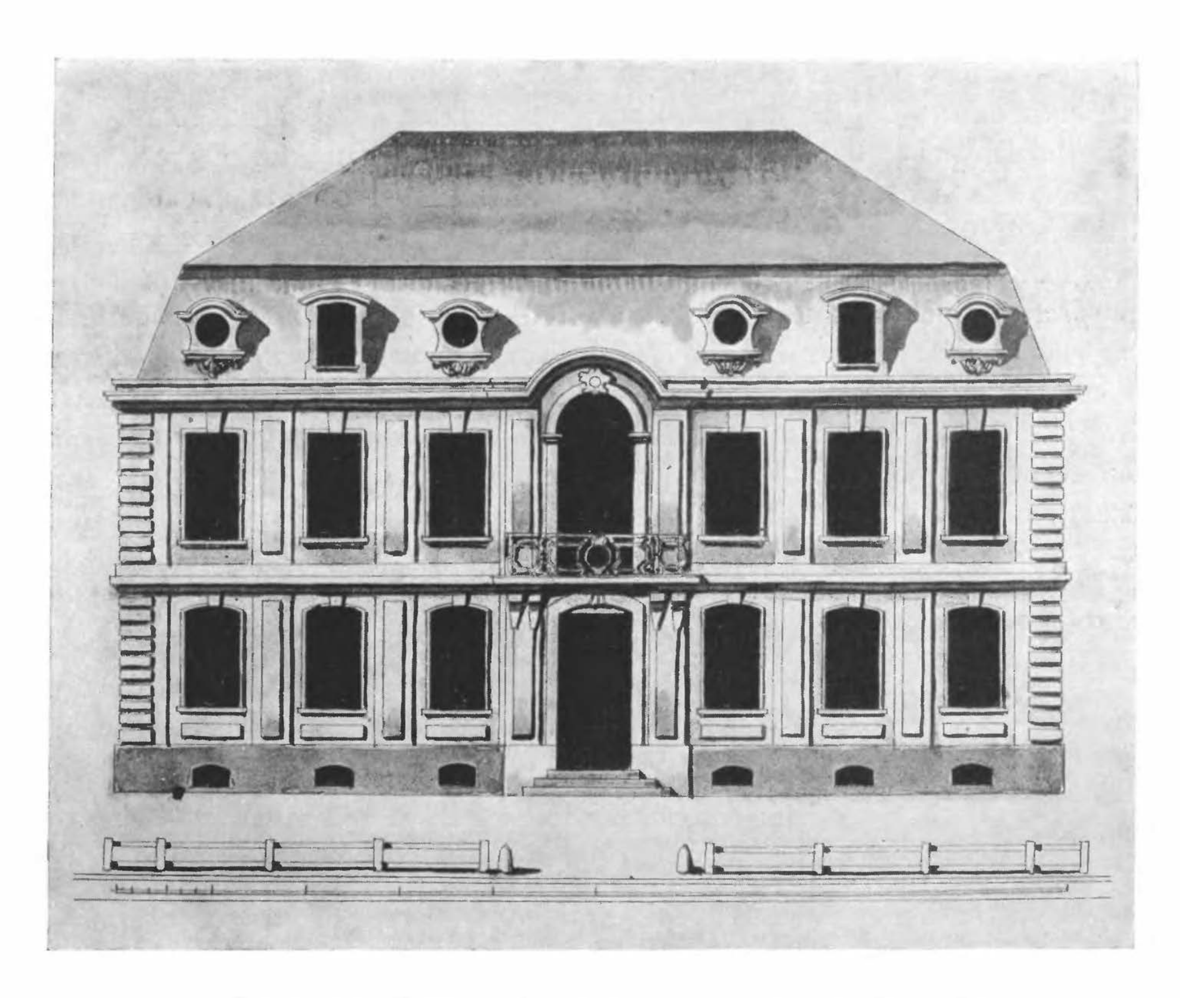
[1] П. Н. Петров справедливо отметил, что различные инженерно-строительные работы, проводившиеся в Азове, послужили превосходной школой для строителей Петербурга (П. Петров. С.-Петербург в застройке и сооружениях. — «Зодчий», 1878, № 12, стр. 125—126).

находившемуся в то время за границей, Леблон прямо писал «о нерегулярном и худом сочинении, которое практикуется в строениях, повсеместно производимых в Санкт-Петербурге». В этом он был прав, но тот план Петербурга, который он сам сочинил, отправив его царю вместе с пояснительной запиской, оказался столь надуманным и нежизненным, что Петр его решительно отверг. Между тем отказ от леблоновского плана надолго задержал упорядочение застройки Петербурга, осуществленное только в 1730—1740-х годах. При жизни Петра были предприняты, начиная с 1717 года, лишь самые общие мероприятия по планировке города, продиктованные обилием воды. Сюда в первую очередь относятся работы по прорытию новых каналов и протоков, над чем не мало потрудился Трезини уже до Леблона и особенно много после смерти последнего. Ему же принадлежит планировка Васильевского острова, первоначально с сетью каналов, а позднее с «линиями», в общих чертах сохранившаяся доныне. Тогда же наметилась лучевая система улиц, идущих от Адмиралтейства; две из них—Невская перспектива и будущий Вознесенский проспект—были уже образованы, а третья, будущая Гороховая, присоединилась к ним в 1740 году. При жизни Петра I были уже твердо закреплены и организованы главные набережные и положено начало регулярной застройке.

Петровские указы, касавшиеся регламентации строительства и устанавливавшие обязательность архитектурного проектирования, оставались бы только «бумажными» административными предписаниями, если бы в практику застройки не была введена очень важная мера: разработка проектов «образцовых домов» для застройки кварталов новой столицы. Этот метод, ставший обязательной составной частью русской практики «регулярного» градостроительства на протяжении всего XVIII столетия и позднее, был впервые применен Петром еще в Москве («образцовые» дома в селе Покровском). Составлением «образцовых» проектов преследовались две цели: облегчить переход от традиционного деревянного строительства, знавшего свой извечный «образец»—избяной сруб,—к строительству фахверковому («мазанковому») и каменному и одновременно обеспечить единство габаритов домов и другие требования регулярной застройки городских улиц.

Первые «образцовые» дома, спроектированные по поручению Петра архитектором Д. Трезини, разделялись соответственно общественному и имущественному положению застройщиков. Для «подлых» людей предлагались участки длиною по уличному фронту в 8 сажен 1 аршин; длина дома на этом участке составляла $5\frac{1}{2}$ сажен, остальное приходилось на ворота. План «образцового» одноэтажного дома был прост: дверь с улицы вела в тамбур, из него—дверь в кухню, имевшую также выход во двор, направо от тамбура—две жилые комнаты. Для «зажиточных» людей отводился участок площадью 50×25 сажен, длина здания по фронту улицы составляла 22 сажени.

В проектах «образцовых» домов, предназначавшихся для «именитых» людей, строивших на Васильевском острове, предусмотрен двухэтажный дом «на погре-

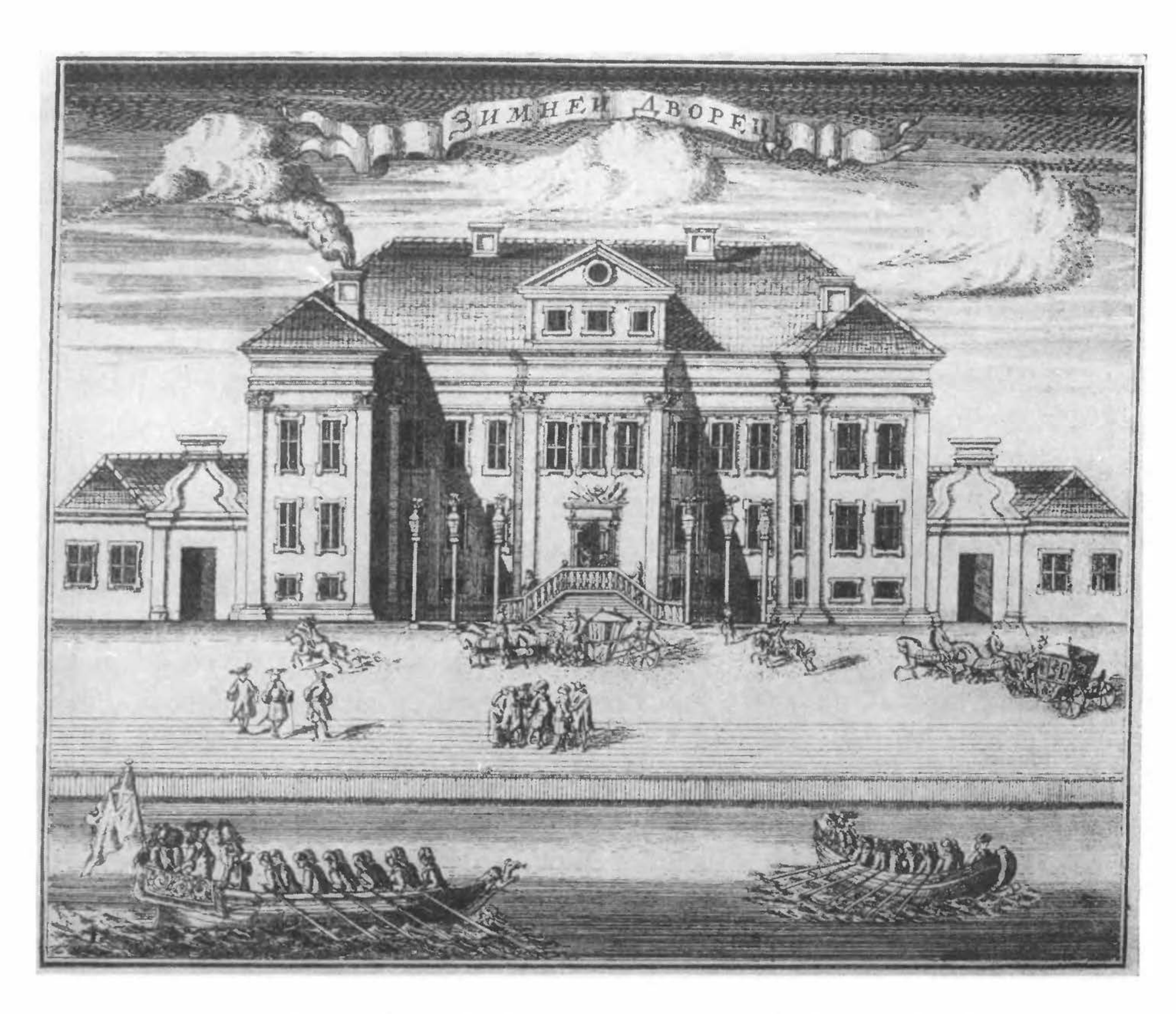


Д. Трезини. Проект «образцового дома для именитых людей». 1714 год. Гравюра П. Пикарта.

бах», с мезонином и двумя входами (*стр. 72*). Наружный облик «образцовых» домов был выдержан в характерных для петровского времени скромных формах: немногие архитектурные и декоративные детали — лопатки, карнизы, лучковые фронтоны,— повторявшиеся во всех проектах, составляли убор фасада.

«Образцовые» проекты оказали сильнейшее влияние на рядовую застройку новых кварталов Адмиралтейской стороны и Васильевского острова. Только за шесть лет, с 1711 по 1716 год, было построено свыше четырех тысяч жилых домов, варьировавших три-четыре исходных архитектурных образца. «Образцовые» проекты явились одним из наиболее действенных средств осуществления начал «регулярной» застройки города.

По истории постройки Петербурга существует достаточно обильный литературный и гигантский архивный материал, позволяющий с большей или меньшей точностью восстановить процесс возникновения почти всех значительных петровских сооружений. В первую очередь здесь нужно упомянуть два ранних описания Петербурга, принадлежащих немецким путешественникам,



Зимний дворец Петра I. 1711 год. Гравюра А. Зубова 1717 года.

посетившим новую столицу в 1711 и 1717 годах[1]. Сопоставление обоих описаний дает некоторое представление о Петербурге 1717 года. Отсутствие упоминаний о ряде зданий в первом описании и их наличие во втором дает возможность восстановить датировку последовательных этапов строительства. Менее значительны сведения, отмеченные в воспоминаниях Петра Брюса (1710—1723) и в записках поляка, посетившего Петербург в 1720 году; зато чрезвычайно ценны данные, приводимые Берхгольцем в его «Дневнике» (1721—1725)[2]. Много фактических сведений по истории раннего петербургского строительства дает составленный Трезини в 1724 году «Реестр строениев при Санкт Питер Бурхе, с которых лет зачаты были строить»[3]. Важные данные о Петербурге петровского времени, содержатся в известной книге А. Богданова «Описание

[1] См. И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 14, 22.

[2] P. Brucc. Memoirs. London, 1782; «Петербург в 1720 году. Записки поляка-очевидца». — «Русская старина», 1879, июнь, стр. 263—290; «Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца», ч. 1—4. М., 1902—1903.

[3] И. Грабарь. Указ. соч., т. III, стр. 12, 18.

Санкт-Петербурга», дополненной и изданной в 1779 году В. Рубаном[1]. Эта книга имеет значение первоисточника, так как Богданов, трудолюбивый и добросовестный библиограф и собиратель, несомненно имел в своем распоряжении архивные документы петровской эпохи и, в частности, какие-то чертежи и рисунки, а быть может, и проекты различных архитекторов начала века. Эти рисунки были жестоко искажены неумелыми граверами Челноковым, Рудаковым и Кирсановым, плохо разбиравшимися в архитектуре, но даже и в таком виде они дают некоторое представление о памятниках.

Немаловажное значение для истории последовательного роста Петербурга имеют капитальный труд П. Н. Петрова «История С.-Петербурга» и цикл его статей «С.-Петербург в застройке и сооружениях»[2].

Опираясь на весь архивный и исследовательский материал, собранный воедино и ставший общедоступным после Великой Октябрьской социалистической революции, мы можем воссоздать подлинную историю строительства Петербурга, в которой остаются не вполне выясненными только второстепенные по своему значению эпизоды. К этому надо добавить и большое собрание видов старого Петербурга в гравюрах, рисунках, проектах, восполняющих то, чего не дают письменные источники.

Одновременно с возведением земляных валов крепости — «земляной фортецыи» (как называли вначале Петропавловскую крепость) — приступили тут же, в центре островка, к рубке небольшой церкви во имя апостолов Петра и Павла. Рубили ее совершенно так же, как рубили церкви исстари, — «крещатой», т. е. крестообразной в плане. Над церковью соорудили подобие купола, водрузив на нем открытый звон со шпилем и пристроив с западной стороны две башенки также со шпилями. Такой описывает ее Богданов и такой она выглядит на примитивной гравюре Челнокова, приложенной к ее описанию и исполненной с оригинала петровского времени. Единственным уцелевшим до наших дней образцом деревянной петербургской постройки может служить известный «Домик Петра Великого», состоящий из двух светелок, разделенных сенцами. Снаружи его стены были «расписаны по кирпичному образцу и внутри обиты холстом»[3].

Однако такой маскировки под камень царю вскоре уже оказалось недостаточно. Стремясь придать зданиям более убедительный вид, он ввел тип глинобитных построек на деревянных каркасах, открыв тем самым второй, «мазанковый», период петербургского строительства. Так строятся, начиная с 1711 года, «обывательские» дома, церкви и государственные здания. В 1711 году Петр собственноручно закладывает на Петербургской стороне, подле самого моста и Петровских ворот, «образцовые мазанки» для помещения типографии. Указом

[1] А. Богданов и В. Рубан. Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга, от начала заведения его с 1703 по 1751 год. СПб., 1779.

[2] Журнал «Зодчий» за 1878, 1879, 1881 и 1883 годы (точнее см. в библиографии к настоящему тому).

[3] А. Богданов и В. Рубан. Указ. соч., стр. 53.

4 апреля 1714 года велено было всем жителям строить по этому образцу[1]. В том же году Петр ввел еще новинку, предписав не ограничиваться заполнением каркаса одной глиной, а вкрапливать в него кирпичи. Так именно был построен первый дом Меншикова на Троицкой площади, считавшийся в 1710 году самым богатым и нарядным; в нем происходили торжественные приемы послов, и иностранцы называли его «посольским дворцом».

После такого промежуточного этапа вскоре наступил третий — «каменный» — период. Отдельные каменные здания строились и раньше, как, например, палаты Кикина 1707 года, дворец царевны Наталии Алексеевны 1711 года[2], но то были редкие исключения. Первый значительный каменный дом в Петербурге построил в 1710 году канцлер Г. И. Головкин, желавший тем особенно угодить царю. Из подражания ему петровские вельможи один за другим принялись строить каменные дома, стараясь перещеголять изобретательностью своих соседей. Некоторым своим любимцам Петр выстроил дома на казенный счет, но большинство строило за свой счет. К ранним каменным постройкам относятся и первые два дворца Петра I — Летний, сохранившийся до наших дней, и первый Зимний дворец.

История постройки Летнего дворца до сих пор еще не вполне выяснена. По архивным документам известно, что его начал строить Иван Матвеев, продолжал Трезини и вдвое увеличил Шлютер. Примерно в этом виде дворец дошел до наших дней (*стр. 97*)[3]. Вслед за Летним дворцом в 1711 году ниже по течению реки появился так называемый «первый Зимний дворец» (*стр. 73*). Вскоре его сменил новый Зимний дворец, построенный по проекту Г. Маттарнови и позднее, в 1726—1727 годах, перестроенный и значительно расширенный Д. Трезини[4]. Этот так называемый «второй Зимний дворец» просуществовал до 1780-х годов, когда, при перестройке лицевого флигеля Эрмитажного театра, был сломан. В декабре 1715 года Петр приказал строить летом «также другие маленькие палатки возле гавани», т. е. позади Летнего сада и небольшой гавани на Фонтанке[5], сооруженной еще Иваном Матвеевым (*стр. 76*). Это тот дом, который в результате неоднократных пристроек вырос к 1717 году до длинного двухэтажного корпуса.

Все эти первые каменные дома, не исключая и трезиниевского Летнего дворца, были довольно безличного стиля, напоминая те типы «образцовых» домов

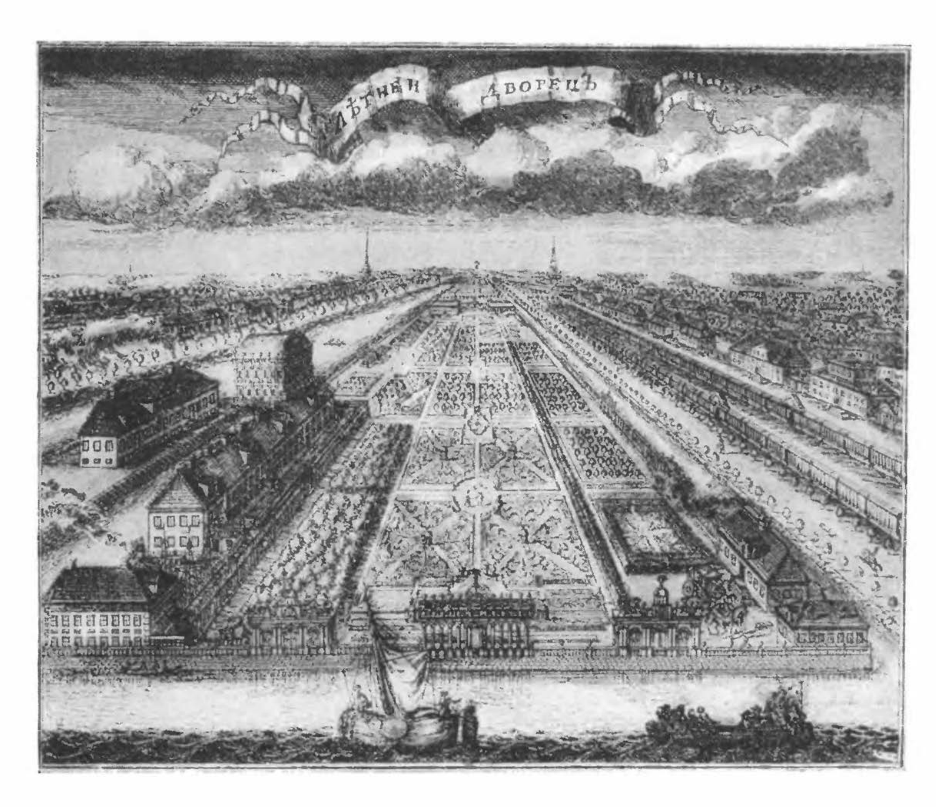
[1] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 18—19. В 1713 году на Петербургской стороне была построена мазанковая Успенская церковь, а на Васильевском острове Меншиков построил рядом со своим домом мазанковую Воскресенскую церковь со шпилем, хорошо видную на панораме Зубова и рисунке Марселиуса. До этого все первые церкви были деревянные: Исаакиевская (1707), Троицкая (1710) — самая большая, Сампсониевская на Выборгской стороне (1710), Симеоновская на Адмиралтейской и Казанская на Петербургской стороне (1712). В 1720 году деревянная Петропавловская церковь была перенесена на Петербургскую сторону и освящена во имя апостола Матфея (И. Грабарь. Указ. соч., стр. 26).

[2] Дата постройки устанавливается по «Реестру» Трезини 1724 года.

[3] М. Корольков. «Архитекты Трезины». — «Старые годы», 1911, апрель, стр. 34; И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 71.

[4] ЦГИАЛ, дела Гофинтендантской конторы, кн. 18, л. 328; кн. 53, л. 263—265.

[5] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, кн. 57, л. 7—8.



Летний сад. Гравюра А. Зубова 1717 года.

для «именитых» людей, которые Трезини, по приказу Петра, спроектировал в **1714** году (*стр. 72*). С этого года начинается планомерное петербургское каменное строительство. Проследить эту последовательную смену строительных периодов можно по архивным данным на любом из ранних петровских сооружений. Особенно показательна в этом отношении история постройки Адмиралтейства, заложенного осенью **1704** года. По середине были устроены ворота, на которых к осени **1705** года появилась башня со шпилем — прототипом существующей доныне «адмиралтейской иглы». В **1711** году средняя, деревянная часть была разобрана и на ее месте выстроен мазанковый корпус с более высокой башней, также увенчанной шпилем. Наконец, вскоре и боковые флигели были заменены «мазанковыми магазейнами», вокруг которых был вырыт канал, выложенный камнем. В **1718** году вместо вала была «сделана регулярная фортеция земляная на каменном фундаменте». Таким изображено здание Адмиралтейства на рисунке Марселиуса **1725** года (*стр. 77*). В **1727** году здесь были сломаны и последние остатки мазанковых построек и все выстроено из камня[1]. Подобное постепенное превращение здания из деревянного сперва в мазанковое, а позднее в каменное было уделом большинства построек Петра I.

До нас дошло так мало изображений Петербурга, исполненных при жизни Петра I и обладающих чертами достоверности, что для восстановления раннего

[1] А. Богданов и В. Рубан. Указ. соч., стр. 66—67.



Здание Адмиралтейства. Рисунок Х. Марселиуса 1725 года.
Библиотека Академии наук СССР в Ленинграде.

облика новой столицы приходится пользоваться всем материалом, уцелевшим до наших дней, хотя бы и более позднего времени. Особенно важное значение для изучения архитектуры петровского Петербурга имеет серия рисунков Христофора Марселиуса, выполненных в 1725 году. Ценность этих рисунков заключается, во-первых, в том, что они сделаны архитектором, а во-вторых, в факте их выполнения прямо с натуры, без прикрас и домыслов. Этого нельзя сказать о гравюрах А. Зубова и А. Ростовцева, которые приукрашали натуру и в ряде случаев использовали проекты зданий, не только еще не достроенных, но даже и не начатых. Это лишает возможности опираться на их гравюры как при датировке построек, так и при их архитектурном анализе. В 1950 году было впервые обращено внимание на хранящуюся в Государственном Эрмитаже серию рисунков начала 1740-х годов, изображающих различные петербургские постройки времени Петра I, но они столь низкой архитектурной грамотности, что дают лишь весьма отдаленное представление о характере зданий[1].

К концу жизни Петра I город значительно приблизился к тому облику, который представлялся царю при создании северной столицы. В сентябре 1716

[1] «Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы». Под ред. И. Э. Грабаря. М., 1954, иллюстрации на стр. 104—106.



Дворцовая набережная. Рисунок X. Марселиуса 1725 года.
Библиотека Академии наук СССР в Ленинграде.

года Трезини подробно докладывал Петру о состоянии производимых им работ[1]. Как видно из этого рапорта, Петропавловская крепость в 1716 году имела внушительный вид, но особенно должна была радовать сердце Петра сильно подвинувшаяся работа по сооружению колокольни. Ежегодно, давая распоряжения о работах на предстоявший строительный сезон, он подчеркивал особую необходимость торопиться с ее окончанием, строя самый собор «исподволь». Петру довелось увидеть колокольню уже достроенной, с ее деревянным позолоченным шпилем, хотя окончательно отделана она была только осенью 1725 года. В своем рапорте Трезини упоминает о первоначальных Петровских воротах Петропавловской крепости, на которых в 1716 году были им водружены свинцовые статуи святых. Трезиниевское здание Сената, Синода и коллегий Петр так и не увидел достроенным, но несколько отдельных секций его были вчерне готовы и производили внушительное впечатление. Немало церквей высилось к тому времени над жилыми домами всех частей города, в том числе большая каменная Исаакиевская церковь с недостроенной колокольней, начатая в 1715 году Маттарнови и законченная другими архитекторами.

Незадолго до смерти Петр мог уже любоваться обоими берегами Невы,

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 53, л. 727—728 об.
[2] М. Корольков. «Архитекты Трезины», стр. 23.

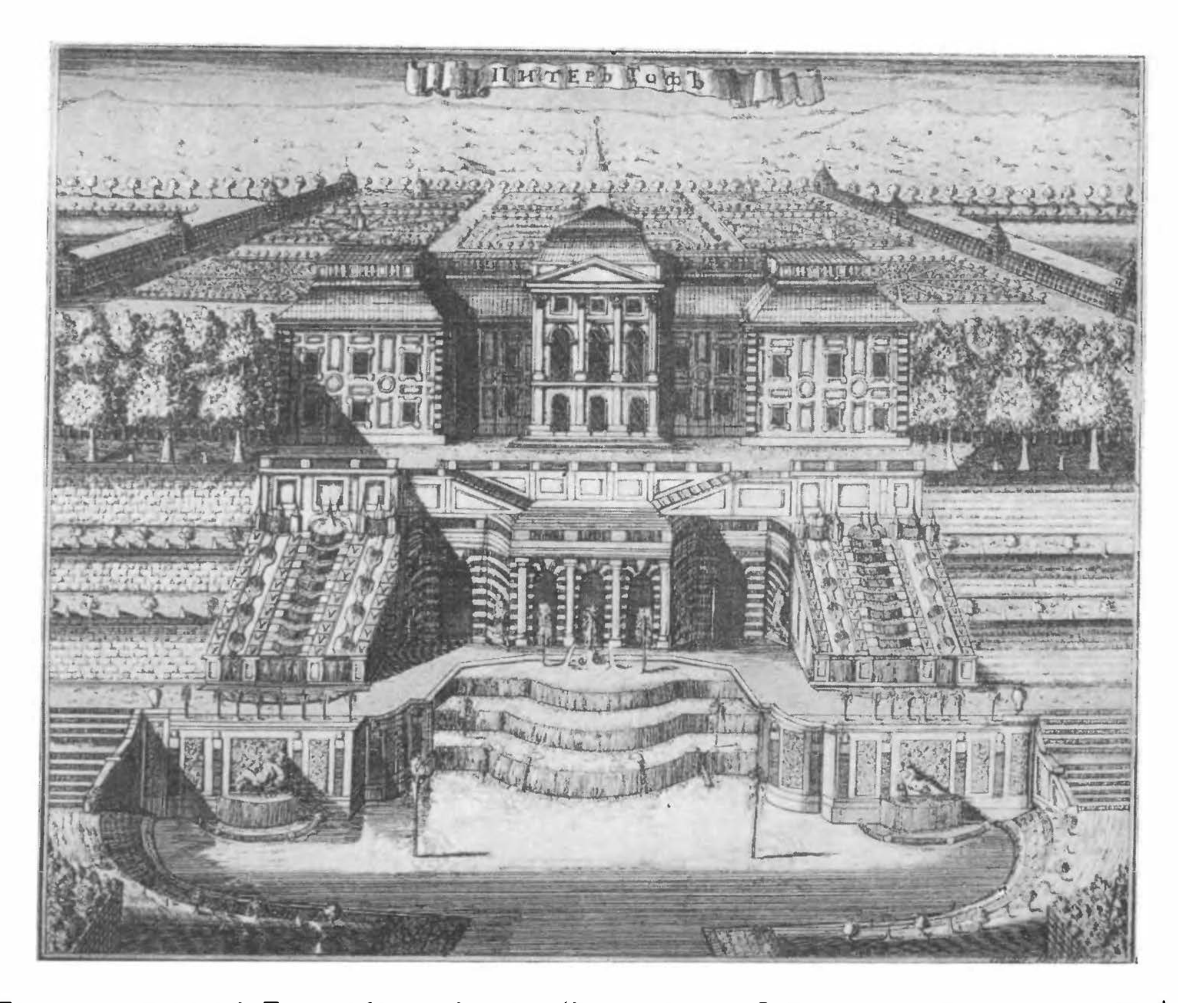
застроенными домами. Особенно нарядной была Дворцовая набережная, хорошо изображенная на рисунке Марселиуса 1725 года (*стр. 78*). Справа на нем видны огромные палаты генерал-адмирала Апраксина, отличавшиеся исключительной роскошью. Недаром императрица Анна Ивановна, переехав в 1732 году из Москвы в Петербург, поручила Растрелли присоединить к ним соседние дома Рагузинского, Ягужинского и Чернышева и объединить все четыре в огромное здание нового Зимнего дворца. С левой стороны на рисунке виднеется здание второго Зимнего дворца, перестроенного Трезини из небольшого дворца Маттарнови.

Богато выглядела и набережная Васильевского острова с дворцом Меншикова, церковью в его усадьбе, с первыми зданиями Двенадцати коллегий и начатой церковью Исаакия Далматского. Над всеми зданиями Адмиралтейской слободы при жизни Петра уже возвышалось самое Адмиралтейство с его эффектной иглой и Конюшенный двор с двумя башнями, из которых одна, выходившая на Мойку, была особенно высока. Петр не дожил до осуществления одного из самых своих больших строительных замыслов — ансамбля Александро-Невской лавры, постройка которой началась в 1710 году по проекту Трезини, а с 1720 года велась по проекту Швертфегера.

Петр I не ограничивался в своей строительной деятельности одной только столицей, а непрерывно обстраивал все ближние и дальние ее окрестности. Исключительное внимание он уделял сооружению загородных дворцов, положив начало гигантскому строительству пригородных дворцов, продолжавшемуся весь XVIII век и добрую половину XIX столетия. Просматривая «юрналы», поражаешься неусидчивости и подвижности Петра: вчера он ночевал в Ораниенбауме, сегодня в Петербурге, завтра в Петергофе, а на другой день в Стрельне или Дубках. Всюду царь выискивал красивые и удобные места для будущих дворцов, вовсе не нужных лично ему, но необходимых для поднятия престижа государства перед лицом больших и малых государей всей Европы.

В 1704 году, одновременно с первыми работами по укреплению Кронштадта, Петр облюбовал гористое место на берегу моря, где сразу решил строить дворец — будущий Петергоф. Приметив то тут, то там подходящее место, он обычно приказывал срубить здесь небольшой деревянный дом, род избы, для ночевки во время наездов. Так началось строительство Петергофа и Стрельны. Как всегда, первая изба заменялась несложными деревянными постройками, постепенно уступавшими место каменным. В 1713 и начале 1714 года внизу, под горой, у самого моря Шлютер выстроил основную часть будущего Монплезира[1]. Галлерей еще не было, их пристроил в 1715 году сменивший Шлютера после его смерти Браунштейн. Каменный дворец также строил Браунштейн в 1715 году, вероятно, по оставшимся у него на руках проектам того же Шлютера (*стр. 80*). С этого времени Браунштейн вел все работы по Петергофу вплоть до 1720 года, причем до 1717 года — самостоятельно, а затем в качестве подчиненного Леб-

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, кн. 57, л. 7—8, 14—15.



Первоначальный вид Петергофского дворца (до пристроек Леблоном галлерей и павильонов). Гравюра А. Ростовцева 1717 года.

лона[1], который внес в проект Шлютера — Браунштейна изменения, усилившие французские черты за счет немецких. Самая идея постройки дворца на горе, с гротом под ним и прорытым к нему из моря каналом, принадлежала Петру, но в затянувшемся сооружении основного здания приняло участие столько архитекторов, что нелегко определить долю участия каждого в создании всего ансамбля — с фонтанами, парками и парковыми постройками.

В июне 1720 года заложили дворец в Стрельне в присутствии царя, провозгласившего тост за скорое окончание постройки[2]. Дворец строился в течение четырех лет по проекту и под руководством архитектора Микетти. После отъезда последнего в 1723 году на родину постройка продолжалась под руководством его ученика и помощника Земцова, Еропкина и Усова. Трудно сказать, кому из сменявших друг друга строителей принадлежат отдельные части здания, но его основной первый этаж и прекрасный замысел дворца — пятиэтажного со сторо-

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 45, л. 140—142, 146—148; д. 50, л. 49, 310—311.

[2] «Петербург в 1720 году. Записки поляка-очевидца». — «Русская старина», 1879, июнь, стр. 281.

ны моря и четырехэтажного по парковому фасаду, со сквозным 24-колонным пролетом в центре — принадлежат бесспорно Микетти.

Все остальные петровские дворцы — «Подзорный», «Дубковский», «Екатерингофский» — не идут ни в какое сравнение с Петергофским и Стрельнинским. После них можно остановиться только на самом дальнем дворце — Екатеринентальском, нынешнем эстонском «Кадриорге», построенном Петром для императрицы Екатерины Алексеевны в окрестностях Таллина. Заложенный в июле 1718 года, он строился в 1719 году Микетти, передавшим его в следующем году Земцову, который его и закончил, внеся немало своего, особенно во внутреннем убранстве и в планировке парка. По своей архитектуре дворец не представляет ничего выдающегося.

Огромное строительство, начатое Петром I в Петербурге, долгое время не могло получить организационных форм, способных обеспечить ему дальнейшее благоприятное развитие. Петр I сосредоточил всю строительную деятельность в Санкт-петербургской городской канцелярии, учрежденной в 1709 году и находившейся под управлением генерал-майора У. А. Сенявина. В 1715 году его сменил князь А. М. Черкасский, а с 1720 года во главе ее снова встал Сенявин. С 1723 года она именовалась уже Канцелярией от строений. В первые годы застройки Петербурга такая централизация строительных дел давала неплохие результаты: дела решались быстро, и при энергии, распорядительности и административном опыте Сенявина новая столица росла буквально не по дням, а по часам.

Мы видели, какое множество рабочих и технических руководителей создавало на болоте новую столицу. По свидетельству современников, город был уже прекрасен к моменту смерти Петра. Все знали, что эта красота создавалась на костях сотен тысяч русских рабочих и крестьян, но такой жестокости строительства в то время никто не удивлялся, ибо она была в порядке вещей. Немало было поначалу неразберихи и путаницы, мешавших гигантскому делу, но в конце концов и с этим справились благодаря сметливости и таланту строителей. Сразу возникает несколько вопросов, требующих ответа. Во-первых, как могло случиться, что участие в строительстве итальянских, немецких, французских, голландских и русских мастеров не привело в архитектуре Петербурга к стилистической анархии, к механическому собранию воедино всех национальных стилей, властвовавших в начале XVIII века в Европе? Во-вторых, почему Петербург в конце концов приобрел не итальянский, не немецкий или голландский характер, а получил и до сих пор сохраняет свое собственное лицо, притом лицо вовсе не чужеземное, а национальное русское?

Причина первого явления кроется в огромной, решающей доле личного участия Петра в создании облика Петербурга. Тщательное изучение всех сохранившихся материалов, относящихся к строительству города, приводит к заключению, что ни одно значительное здание не строилось без прямого участия царя во всех стадиях строительства, начиная с первых проектов и кончая от-

делочными работами. Доказательством этого служит история любой крупной постройки. Царь не только одобрял или отвергал подававшиеся ему проекты, но и сам брался за карандаш, чтобы точно и ясно набросать то, что с полным правом можно назвать первой мыслью строительства. Так, 30 августа 1705 года он посылает Меншикову собственноручный генеральный план-чертеж «адмиралтецкого верфа», с подробными пояснениями, необходимыми для приступа к работе[1].

Сохранилось значительное число собственноручных рисунков и чертежей Петра I, которые вслед за тем технически оформлялись архитекторами. Очень показательны в этом смысле четыре рисунка, относящиеся к строительству Петергофа[2]. Думается, что эти рисунки сделаны не в один день и, быть может, не в одну неделю, а их разделяет какой-то промежуток времени, и они являются выразительным свидетельством некоторых передумываний по самому существу замысла. На трех из них карандашом очерчен стоящий на горе дворец, обозначенный наименованием «палаты»; намечены каналы, пруды, рвы, даже холмы вырытой из них земли. Первый из этих рисунков — генеральный план Петергофа, — по-видимому, наиболее ранний, так как на нем проектируется не один широкий канал от дворца к морю, а два узких «каналца», идущих параллельно шлюзам. Второй генеральный план взят более высоко по местоположению и охватывает огромный сад («огород») позади дворца, но не доходит до моря. Следующим по времени возникновения рисунком следует считать тот, который не имеет ни литер, ни надписей, но изображает как бы уже выстроенное здание дворца и грота, то и другое не в плане, а по фасаду. Все остальное нарисовано в плане: большой водоем перед гротом, широкий канал, соединяющий его с морем, и аллеи, расходящиеся от водоема двумя лучами. Левая из них ведет к двум прямоугольным куртинам насаждений и к Монплезиру[3].

Так царь строил со своими разноплеменными мастерами новую столицу с ее пригородами, уже при жизни его вызывавшую восторг всех приезжих с Запада. Еще не раскрыта до конца история главных построек, возведенных при жизни Петра I, ибо не сохранилось тех промежуточных стадий, которые предшествовали окончательно утвержденным проектам и моделям, но кое-что все же наводит на некоторые размышления. В самом деле, почему на зубовской гравюре колокольня Петропавловского собора изображена восьмигранной, тогда как она выстроена четырехгранной? Зубов приступил к работе над гравюрой в 1715 году, когда колокольня в своей каменной кладке не была еще достроена, и,

[1] «Письма и бумаги императора Петра Великого», т. III. СПб., 1893, стр. 434; там же см. воспроизведение чертежа Петра и факсимиле его пояснений.

[2] В. Шилков. Четыре рисунка Петра I по планировке Петергофа.—«Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953, стр. 35—38.

[3] Рисункам и чертежам Петра I до сих пор уделялось мало внимания, если не считать корабельных чертежей, опубликованных некогда в «Русском архиве». Между тем они заслуживают серьезного изучения, ибо касаются решительно всех областей строительства (особенно машиностроения) в пределах тогдашних европейских достижений.

рисуя, он, несомненно, имел перед глазами какой-то более ранний вариант ее проекта. На прямое участие самого царя в создании колокольни указывает Трезини в письме к Петру по поводу ее строительства, говоря: «Я со всяким радением рад трудиться против чертежа Вашего»[1].

В еще большей степени приложил свою руку царь к постройке Двенадцати коллегий (*стр. 92*), даже более того — самая идея этого здания, столь простая и столь необычная, не имеющая аналогии во всей истории архитектуры и в то же время крайне рациональная, принадлежит целиком Петру. Вот подлинное функциональное совершенство замысла и выполнения: надо было соорудить здание для Сената, Синода и десяти коллегий, с таким расчетом, чтобы каждая из коллегий в отдельности была самостоятельной, но все вместе были единым правительственным верховным органом. Трудно придумать лучшее решение этой задачи, чем то, которое было дано Петром в высочайшем повелении от 1706 года, задолго до приступа к постройке. Петр приказывает делать коллегии «все равные как лутче б по месту убрать мочно, а каморoф прибавлять или убавить по величине, как всегда возможно проломать двери и прибавить, только б снаружи все были равные долготою»[2]. Удивительно просто, практично и совершенно.

Уже из того, что Трезини подробно докладывал царю о своей строительной деятельности, видно, как это интересовало Петра и как он разбирался в специфических вопросах архитектуры. Недаром он был инициатором первого русского перевода знаменитой книги Виньолы о пяти архитектурных ордерах, изданной в Москве в 1709 году и переизданной в 1712 году. Все это свидетельствует о подлинной страсти Петра к архитектуре, притом не только к практическим вопросам строительства, но и к теории архитектуры, что не исключает предположения о его прямом участии в проектировании некоторых зданий. В этом отношении особенно показателен чертеж неизвестного автора с собственноручными пометками Петра, в которых царь высказывал свои пожелания в процессе постройки Петергофского дворца[3].

Однако без поддержки и прямой заинтересованности передовых сил общества наилучшие намерения Петра были бы обречены на неудачу. Да ведь и не один Петр оказывал влияние на архитектуру Петербурга: в ее создании принимали участие наряду с иностранцами и многие русские зодчие. Здесь мы подходим вплотную ко второму из поставленных выше вопросов: почему петровский Петербург имеет, вопреки наличию в это время большинства иностранных строителей, столь русский архитектурный облик? Именно потому, что постепенно росли свои, отечественные строители, частью обучавшиеся у тех же иностранных мастеров в Петербурге, частью прошедшие практическую школу у русских зодчих,

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, кн. 10, л. 148.
[2] ЦГИАЛ, Высочайшие повеления, ф. 466, оп. 36/1639, 1706 г., д. 476, л. 37.
[3] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, иллюстрации на стр. 130—131.

а в последние годы жизни Петра появились и его заграничные пенсионеры, «птенцы гнезда Петрова», по природным дарованиям и знаниям превосходившие иных иностранных мастеров. Да и сила русских обычаев, вкусов, привычек была такова, что она неузнаваемо перемалывала все наносное, превращая его в русское.

Мы знаем, какую значительную, иной раз решающую роль играют ученики и помощники современных нам архитекторов, разрабатывающие под их руководством и вместе с ними в общей мастерской проекты больших сооружений. Не меньшую, а скорее гораздо бо́льшую роль играли в строительстве Петербурга «архитектурные ученики», «гезели» и «заархитекты» при строителях-иноземцах, внося в работы последних свои русские, национальные черты. Иностранцы не только не противились такой руссификации европейских навыков и форм, но даже приветствовали ее, ибо она облегчала приемку построек со стороны заказчиков. Да приезжие зодчие и сами изменяли свою творческую манеру под влиянием русских мастеров. Вот откуда идет русский характер петербургской архитектуры, вот почему от Петербурга так «Русью пахнет».

АРХИТЕКТОРЫ-ИНОСТРАНЦЫ ПРИ ПЕТРЕ I

В. Ф. Шилков

Новые задачи, поставленные в начале XVIII столетия перед архитектурой, в связи с коренным переустройством страны, ее экономической и культурной жизни, обусловили профессиональное, техническое и научное перевооружение архитектора. Русские зодчие допетровского времени, обладавшие высокой профессиональной культурой, имели, однако, дело с ограниченным кругом задач в пределах устоявшихся типов сооружений и технических приемов. Все это побудило Петра I к привлечению иноземных специалистов и подготовке новых отечественных архитектурных кадров. Чтобы перегнать передовые страны Европы, нужно было использовать не только зарубежный опыт строительства, но и прогрессивные архитектурные теории. Эта задача могла быть решена лишь творчески сильными специалистами. Прибывшие же в Россию иностранные мастера очень часто не отвечали высоким требованиям Петра. Значительно усложняло работу иностранных архитекторов незнание русского языка и местных условий. Во многих случаях Петру приходилось брать инициативу на себя и даже самому непосредственно проектировать. Другим выходом было использование иностранцами прикрепленных к ним для обучения русских учеников, на плечи которых нередко переносилась творческая работа и руководство строительством.



Д. Трезини. Петровские ворота Петропавловской крепости в Ленинграде. 1717—1718 годы.

Способные ученики порою заменяли своих учителей — иностранных архитекторов, получая гроши за свою работу. С другой стороны, строительство старых типов зданий (церкви, жилые дома) с традиционно-каноническими требованиями к ним, климатические особенности России, состояние строительной техники, материальные возможности, рабочие кадры строителей, вкусы русских заказчиков — все это не позволяло иностранным специалистам, возглавлявшим и ведшим строительство в России, механически переносить на русскую почву западноевропейские приемы.

Лично Петр, «этот действительно великий человек», по определению Ф. Энгельса[1], не поддавался слепо влиянию Западной Европы; это видно из его переписки. Его интересовало все прогрессивное, передовое, он выписывал литературу из разных стран, приглашал лучших практиков и теоретиков Франции и Германии, изучал достижения Голландии, Англии, архитектуру итальянского Возрождения и современной Италии. Но Петру чуждо было преклонение перед иностранными специалистами. Он относился к ним критически, заставлял приспособляться к местным, специфически русским условиям. От всех иностранцев он требовал не только творческой продукции, но и подготовки русских национальных кадров, которая обусловливалась во всех договорах; Петр считал, что она важнее непосредственной строительной деятельности иностранцев.

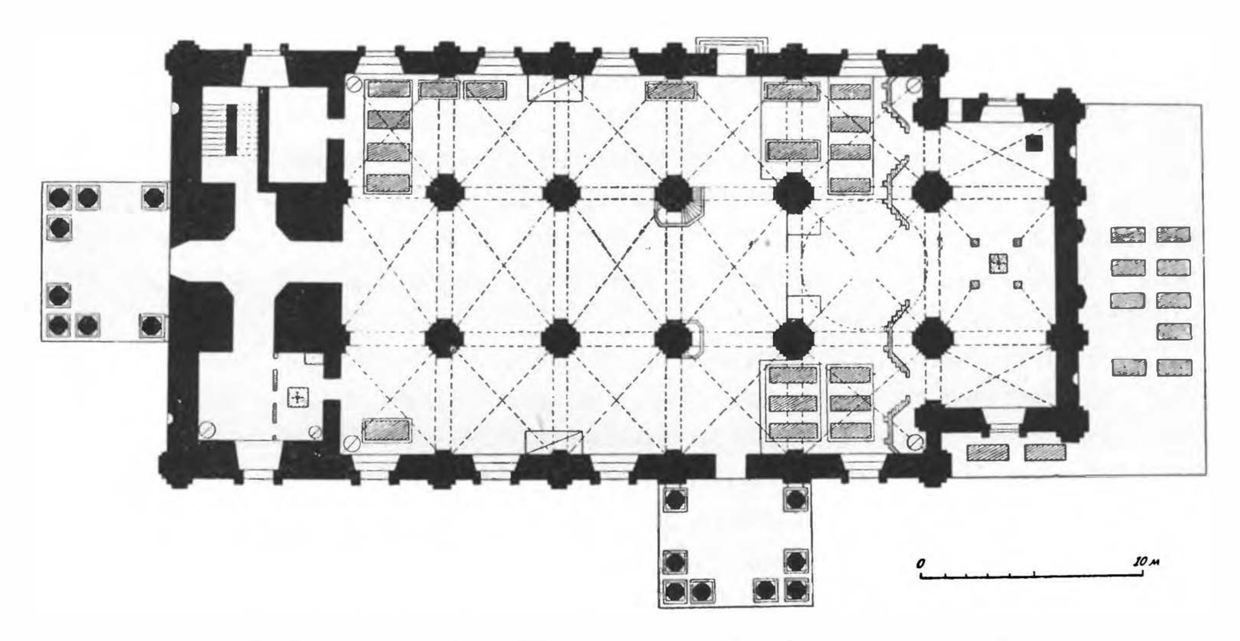
Огромный размах строительства явился небывалым не только для России, но и для Западной Европы. Градостроительные задачи, которые приходилось разрешать на Западе, сводились, как правило, лишь к реконструкции отдельных участков города; утопические схемы идеальных городов-крепостей не получали осуществления. Строительство новой русской столицы на берегах Невы было сенсацией, поразившей Западную Европу, и крупнейшим политическим событием, сыгравшим значительную роль в выдвижении России в разряд передовых стран Европы того времени.

Наряду с русскими строителями Петербурга — Иваном Матвеевым и Федором Васильевым — в застройке города принимали участие иностранцы — «фортификационного и палатного дела мастера» Доменико Трезини и Джованни Марио Фонтана.

Доменико Трезини (ок. 1670—1734) родился в итальянской Швейцарии, в городе Астано Тессинского кантона. В 1703 году он работал в Копенгагене при дворе Фридриха IV, где с ним и было заключено соглашение о приезде в Россию. Первые документальные сведения, относящиеся к 1705 году, указывают, что Трезини работал в Нарве над крепостным сооружением и строил там городские ворота, по образцу которых им были позднее построены Петровские ворота Петропавловской крепости (*вклейка*)[2]. Сведения о начале деятельности Трезини в Петербурге относятся к 1706 году, когда он приступил к сооружению каменной Петропавловской крепости, казарм, складов и пороховых погребов.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 12.

[2] ЦГИАЛ, Высочайшие повеления, ф. 466, д. 477, л. 49; д. 476, л. 5.



Д. Трезини. План Петропавловского собора в Ленинграде.

Первой значительной работой Трезини была достройка, после смерти архитектора Ивана Матвеева, Летнего дворца Петра I (*стр. 97*). В целях пропаганды прогрессивных методов строительства и организации нового быта, дворец был построен наподобие «образцового» дома для «именитых» (*стр. 72*). Двухэтажное здание было покрыто черепичной кровлей. Невысокие уютные комнаты группировались около небольшого вестибюля и парадной лестницы. Постройка дворца в основном была закончена в 1711 году. Позже фасад дворца и его внутренняя отделка получили более парадный вид. В 1710 году по проекту Трезини была начата постройка целого ансамбля в честь победы русских над шведами — Александро-Невской лавры. В дальнейшем этот ансамбль получил иное завершение по замыслам сменивших Трезини архитекторов.

Крупнейшим монументальным сооружением новой столицы был Петропавловский собор (1712—1733), полностью завершенный Трезини (*стр. 86, 87, 89, 91*). Господствующей в архитектуре собора является гигантская колокольня с золоченым тридцатичетырехметровым шпилем. Эту колокольню, предназначенную свидетельствовать о величии новой русской столицы, Петр пожелал построить выше московской колокольни Ивана Великого. Композиция собора, в отступление от традиционно-канонических требований русского церковного зодчества, построена на основе трехнефного базиликального плана, а алтари приделов размещены в прямоугольной пристройке. Это можно объяснить тем, что работами руководил иностранец. Тем не менее влияние форм русских церквей проявилось в общем объемном построении собора, схожем с композицией церкви Ивана Воина и других московских храмов. Разница заключается лишь в том, что в Петропавловском соборе объемно не выделена крестовокупольная часть. Лучшей частью



Д. Трезини. Петропавловский собор в Ленинграде. 1712—1733 годы.

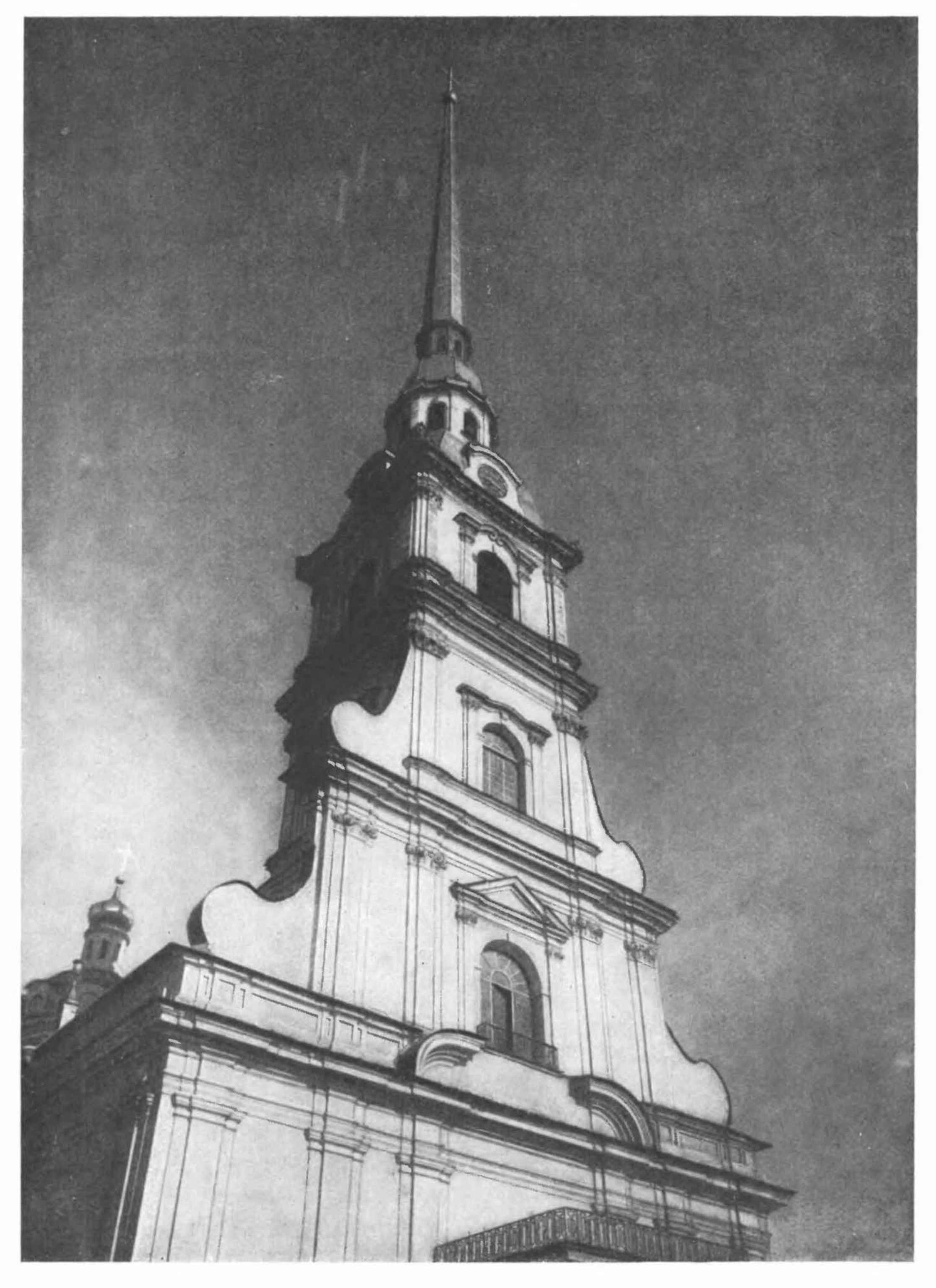
собора является монументальная, выразительная по силуэту колокольня, композиционно объединяющая разбросанную по берегам Невы городскую застройку.

После пожара 1756 года наружная отделка собора была изменена. Судя по сохранившимся рисункам и описаниям, колокольня собора имела большое сходство с Меншиковой башней, полностью законченной до постройки Петропавловского собора. Схожи по очертаниям волюты колокольни, которых был только один ярус, их орнаментальная отделка, сохранившийся щипец алтарной стены. Шпиль и купол собора, согласно русским традициям, были вызолочены приглашенными из Москвы русскими мастерами.

К сохранившимся произведениям Трезини принадлежит также здание для Сената, Синода и коллегий — так называемое здание Двенадцати коллегий (1722—1733). Это сооружение (стр. 92) должно было войти в ансамбль проектируемой площади на стрелке Васильевского острова. Простота плана составляет его характерную особенность. Петр предложил все учреждения Сената, Синода и коллегий расположить в двенадцати зданиях и из экономических соображений строить их постепенно, пристраивая одно здание к другому (см. выше, стр. 83). Это указание было учтено в проекте Трезини, по которому коллегии располагались в отдельных зданиях, соединенных в одно целое; каждое из них было покрыто четырехскатной крышей с характерным изломом над чердачным этажом, завершенным в центре живописным по форме аттиком с волютами, нишами и гирляндочками. Плоскости стен двух верхних этажей были обработаны пилястрами упрощенного ордера с крепованными карнизами. Первый этаж главного фасада имел открытую галлерею, позже застекленную. Соответственно назначению, здание скромно и сурово. Некоторую живописность придавали ему красивого рисунка решетки балконов, кронштейны и аттики над входом в каждую коллегию. Неоднократно перестраивавшееся здание подверглось большим изменениям в плане при использовании его под университет, частично изменены были и фасады.

В мастерской Трезини, помимо указанных, существующих в настоящее время сооружений, проектировалось и было построено множество других зданий общественного, производственного и жилого характера, значительно повлиявших на общий архитектурный облик нового города. Принимал участие Трезини и в работах по планировке Петербурга: после смерти Леблона им был выполнен ряд проектов застройки Васильевского острова, на основе которых осуществлялось строительство.

Сохранившиеся постройки Трезини — Петровские ворота в Петропавловской крепости, Летний дворец, Петропавловский собор, здание Двенадцати коллегий, «Фаворитный фонтан», а также проекты типовых домов — лишены стилевого единства, в них нет ярко выраженной творческой индивидуальности. Не будучи выдающимся художником, Трезини в первые годы охотно уступал архитектурную доработку своих построек другим: Летний дворец — Шлютеру, Александро-Невскую лавру — Швертфегеру, а в последующие годы поручал разработку чертежей способным русским ученикам — Устинову, Земцову, Несмеянову,



Д. Трезини. Колокольня Петропавловского собора в Ленинграде.
1712—1733 годы.

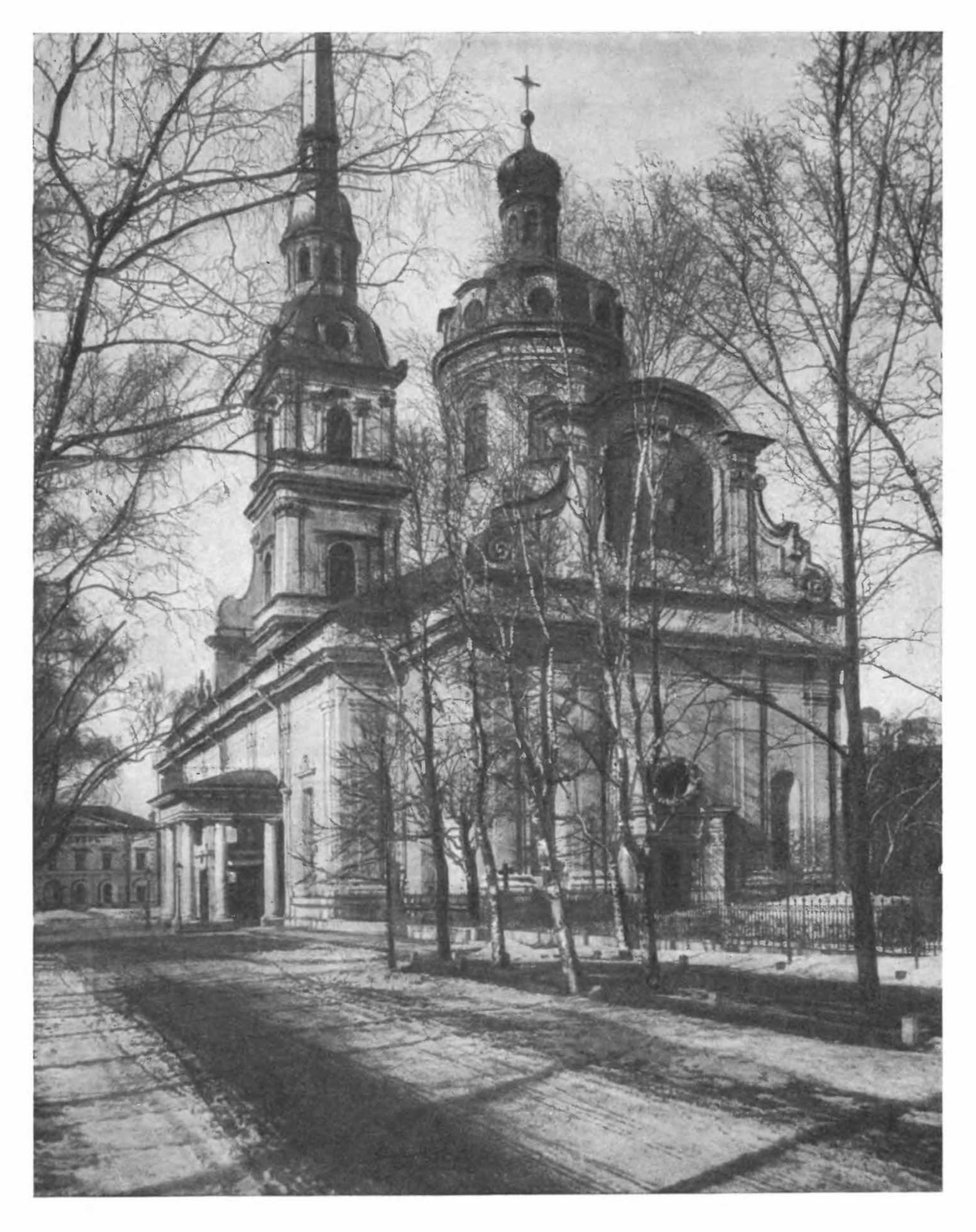
Зайцеву, Даниле Ельчанинову, Григорию Небольсину, Никите Назимову, Федору Окулову, Михаилу Башмакову, Семену Тюбякину и другим, высоко оценивая их мастерство. Все это дает основание рассматривать творчество Трезини в известной степени как результат коллективного труда и разнообразных творческих исканий мастерской в целом, которой он руководил как хороший инженер и практик-строитель, обладавший большим техническим опытом по части возведения зданий и особенно кладки фундаментов в трудных грунтовых условиях Петербурга. Деятельность большого коллектива, объединенного стремлением к новому, позволила создать памятники, отмеченные печатью неповторимого своеобразия и не имеющие прямых аналогий в западноевропейской архитектуре того времени.

Прибывший одновременно с Трезини итальянец Джованни Марио Фонтана обосновался в Москве, устроившись на работу к тамошним вельможам, но пока не удалось установить, что им здесь было выстроено, кроме дворца Меншикова в Лефортове. В 1711 году Фонтана находился в Петербурге, где он строил для Меншикова дворец в Ораниенбауме[1]. Близость архитектурно-декоративной обработки ораниенбаумского и петербургского дворцов дает основание предполагать его участие в обеих постройках.

Меншиков в своем строительстве не хотел уступать Петру и даже старался сделать свои здания больше и богаче. Его дворец на Васильевском острове был одной из первых парадных построек петровского Петербурга (*стр. 93*). Главный фасад здания был ориентирован на Неву и декорирован поэтажно пилястрами своеобразно трактованного ордера, значительно отличавшегося по рисунку и пропорциям от классических ордеров Виньолы. Ризалиты дома имели сложное по форме покрытие, увенчанное княжеской короной, центр украшен аттиком со скульптурами. Внешний вид, вестибюль с лестницей на второй этаж, где располагались парадные комнаты, и портик главного входа придавали дому довольно пышный характер. О первоначальном облике дворца с громадным регулярным садом позади (бо́льшим по площади, чем Летний сад) можно судить по гравюре Зубова (*стр. 94*). После ссылки Меншикова его дворец перешел в казну, и в нем был организован первый кадетский корпус. Использование здания под учебное заведение, естественно, вызвало его перестройку, после которой отделка фасадов сохранилась в первоначальном виде только на ризалитах. Трудно установить, кому принадлежит мало интересная в художественном отношении архитектура вестибюля и лестницы, ведущей во второй этаж, — первому ли строителю — Фонтана или второму — Шеделю, сменившему его после отъезда из России.

Характерным примером другого вида строительства, получившего развитие в петровское время, был упомянутый выше загородный приморский дворец в Ораниенбауме (*стр. 95, 96*). Дворец, расположенный у моря, на спланированной

[1] ЦГИАЛ, Высочайшие повеления, ф. 466, оп. 36/1639, д. 477, л. 111.



Д. Трезини. Петропавловский собор с восточной стороны. 1712—1733 годы.



Д. Трезини. Здание Двенадцати коллегий в Ленинграде. 1722—1733 годы.

террасами возвышенности, включал дугообразные в плане галлереи с восьмиугольными павильонами по краям. Откосы террас были богато и парадно оформлены подпорными стенками и лестницами спусков. На нижней террасе был разбит парадный регулярный сад с каналом, бассейнами, цветниками, скульптурами и фонтанами. Начало постройки дворца в настоящее время установить не представляется возможным. По архивным документам видно, что в 1711 году строительство уже производилось, а в 1712 году с весны велись работы по устройству канала. В Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина сохранился чертеж неизвестного здания дворцового типа, исполненный в XIX веке с оригинала 1726 года[1]. Он настолько близок к меншиковскому дворцу в Ораниенбауме, что его можно рассматривать как один из его первоначальных вариантов, если только чертеж не являлся неосуществленным проектом какого-то другого дворца. Центральный корпус по общей композиции объемов, по деталям, силуэту крыши, украшенной княжеской короной Меншикова, по количеству окон и их форме имеет бесспорное сходство с ораниенбаумским дворцом. Отличие наблюдается только в количестве и форме окон на боковых

[1] «Русская архитектура первой половины XVIII века», иллюстрация на стр. 132.

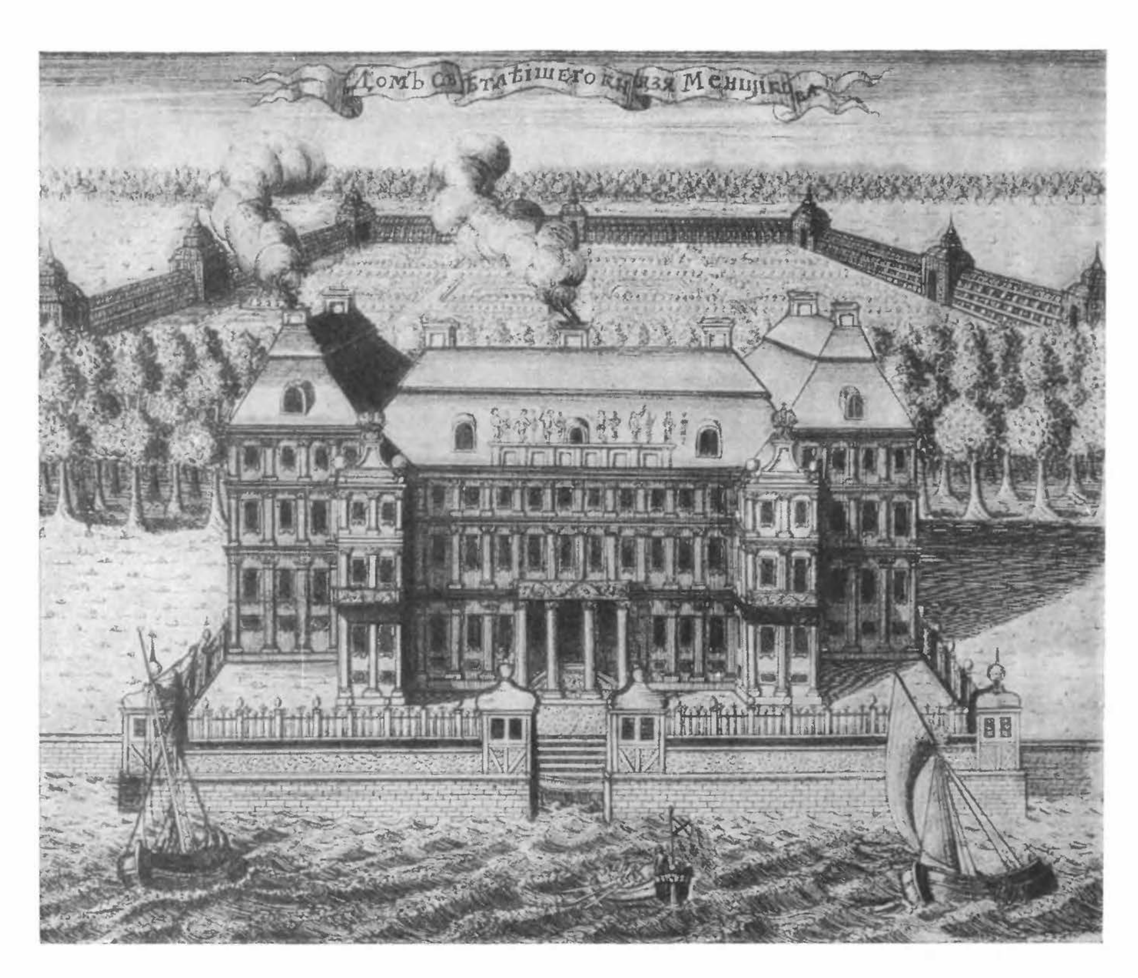


Д. Фонтана и Г. Шедель. Дворец А. Д. Меншикова на Васильевском острове в Ленинграде.
Первая четверть XVIII века.

ризалитах, да в прямолинейном построении галлерей, у которых в ораниенбаумском дворце концы скруглены. Возникновение нового композиционного варианта всего комплекса с полукруглыми галлереями и восьмиугольными павильонами по сторонам, судя по гравюре А. Ростовцева 1717 года, надо отнести ко времени появления здесь Шеделя.

Немецкий архитектор Готфрид Шедель (1680—1752) прибыл в Россию одновременно со Шлютером в 1713 году. Сперва он работал на различных петербургских постройках, а с 1716 года Меншиков приставил его только к своим двум дворцам — петербургскому и ораниенбаумскому, строительством которых Шедель и руководил до 1726 года. Обо всем этом свидетельствуют три челобитные, поочередно подававшиеся им Петру II, Анне Ивановне и Елизавете Петровне — в 1729, 1730 и 1748 годах. Из этих челобитных мы узнаем, что Шедель не был архитектором, а всего лишь «мастером палатного и каменного дела».

Шедель, несомненно, принимал участие в достройке меншиковских дворцов после отъезда на родину Фонтана. В этот период, вероятно, и был закончен

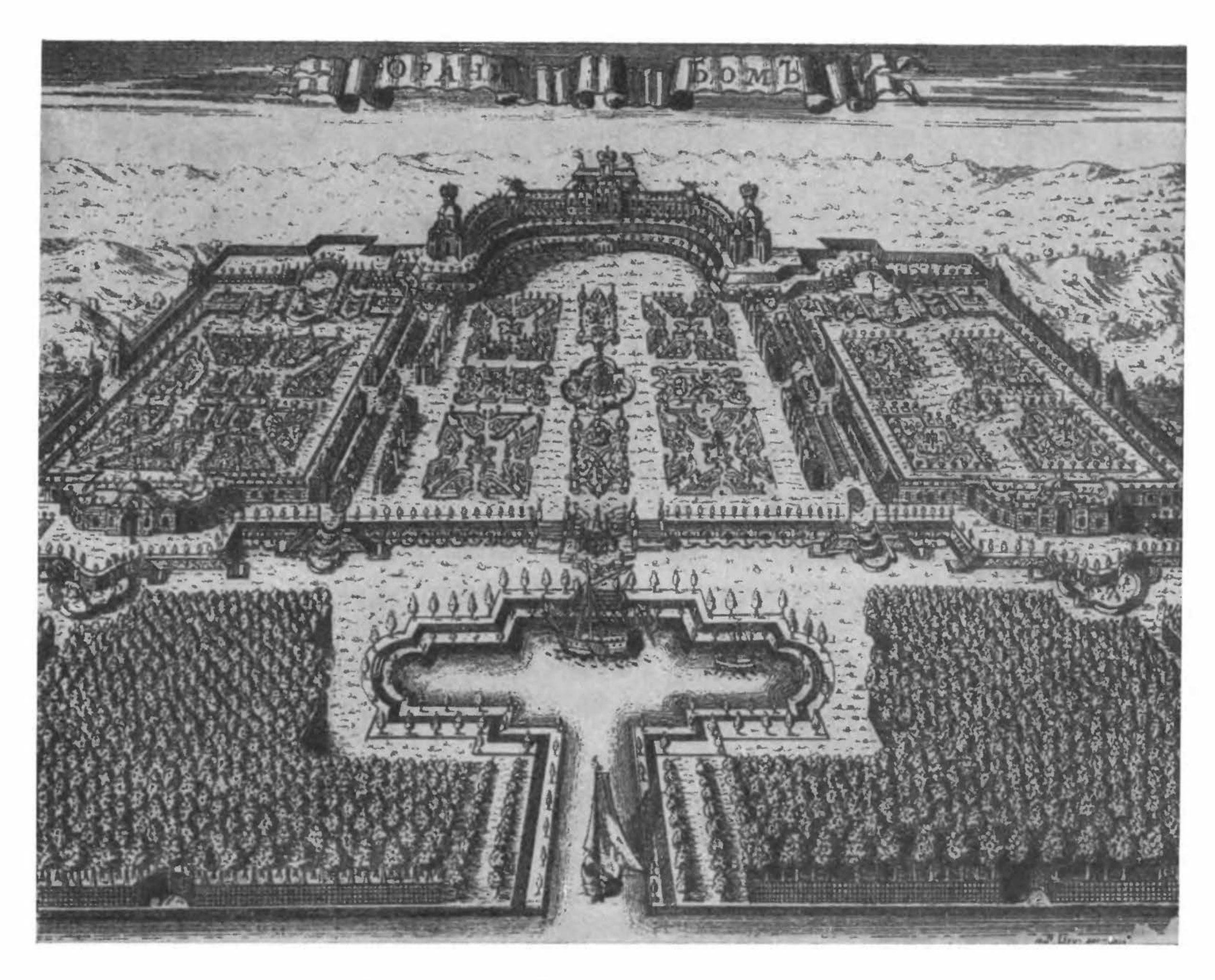


Дворец А. Д. Меншикова на Васильевском острове.
Гравюра А. Зубова 1717 года.

дворец на Васильевском острове и пристроены к нему двухэтажный корпус с западной стороны и конюшни (по Съездовской линии), изображенные на рисунке Х. Марселиуса 1725 года. Ему приписывается сооружение в Киеве колокольни в Киево-Печерской лавре (1746), колокольни Софийского собора и ворот в западной части ограды (1746). Архитектура этих сооружений не имеет ничего общего с архитектурой дворца Меншикова в Петербурге. Общность трактовки скульптурных декораций в мазепинских церквах дает основание предполагать, что и эти сооружения не являются результатом единоличного творчества немецкого архитектора.

Шедель не мог быть автором замечательного замысла меншиковского дворца в Ораниенбауме. Единственное само собой напрашивающееся имя — Шлютер, первый из знаменитых западноевропейских зодчих, приглашенный в Россию Брюсом.

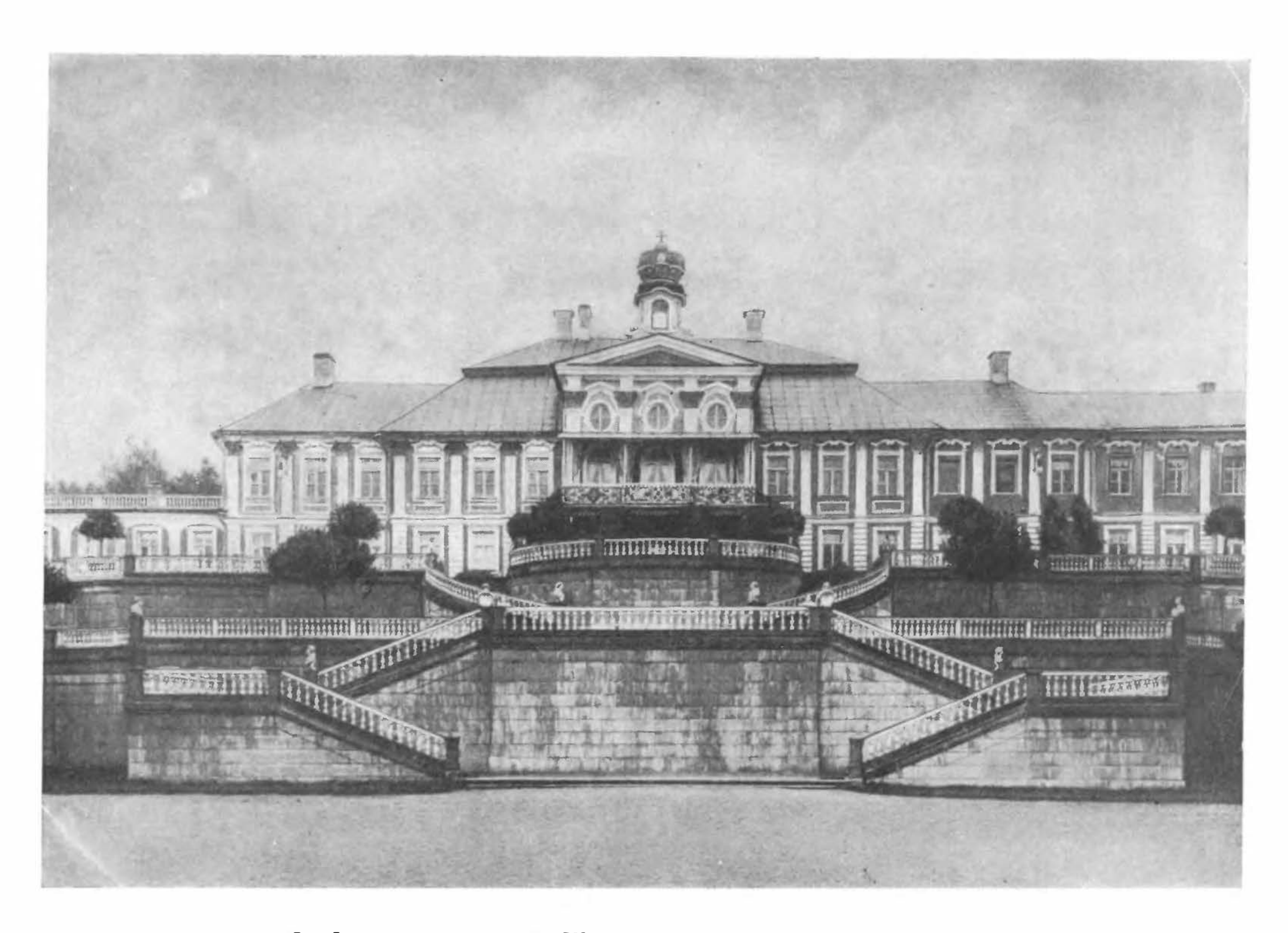
Андреас Шлютер (1664—1714), прославленный немецкий архитектор и скульптор, строитель королевского замка и арсенала в Берлине, по договору,



Дворец А. Д. Меншикова в Ораниенбауме.
Гравюра А. Ростовцева 1717 года.

заключенному с ним 1 мая 1713 года, был назначен «баудиректором» в Петербурге. За короткий, годичный срок Шлютер организовал проектные работы по ряду объектов. Введением скульптурных фризов и рельефов на стенах между окнами он обогатил фасады Летнего дворца (*стр. 97*). Особенно удачным, непринужденно сочиненным, является барельеф над главным входом (изображающий Минерву в окружении трофеев), органически сросшийся со стеной и наличником двери (*стр. 445*). В указе Петра, касающемся Летнего дворца и отделки его интерьеров, Шлютеру предлагается «в Петергофе делать палатки по данному текену [чертежу]»[1]. Наименованием «палаток» в документах того периода обозначался павильон в Петергофе, позже получивший наименование «Монплезир» (*рис. 98*). Проект и модель для него были выполнены в мастерской Шлютера. Это подтверждает письмо Петра Меншикову, в котором говорится, что проект

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, кн. 57, л. 588.

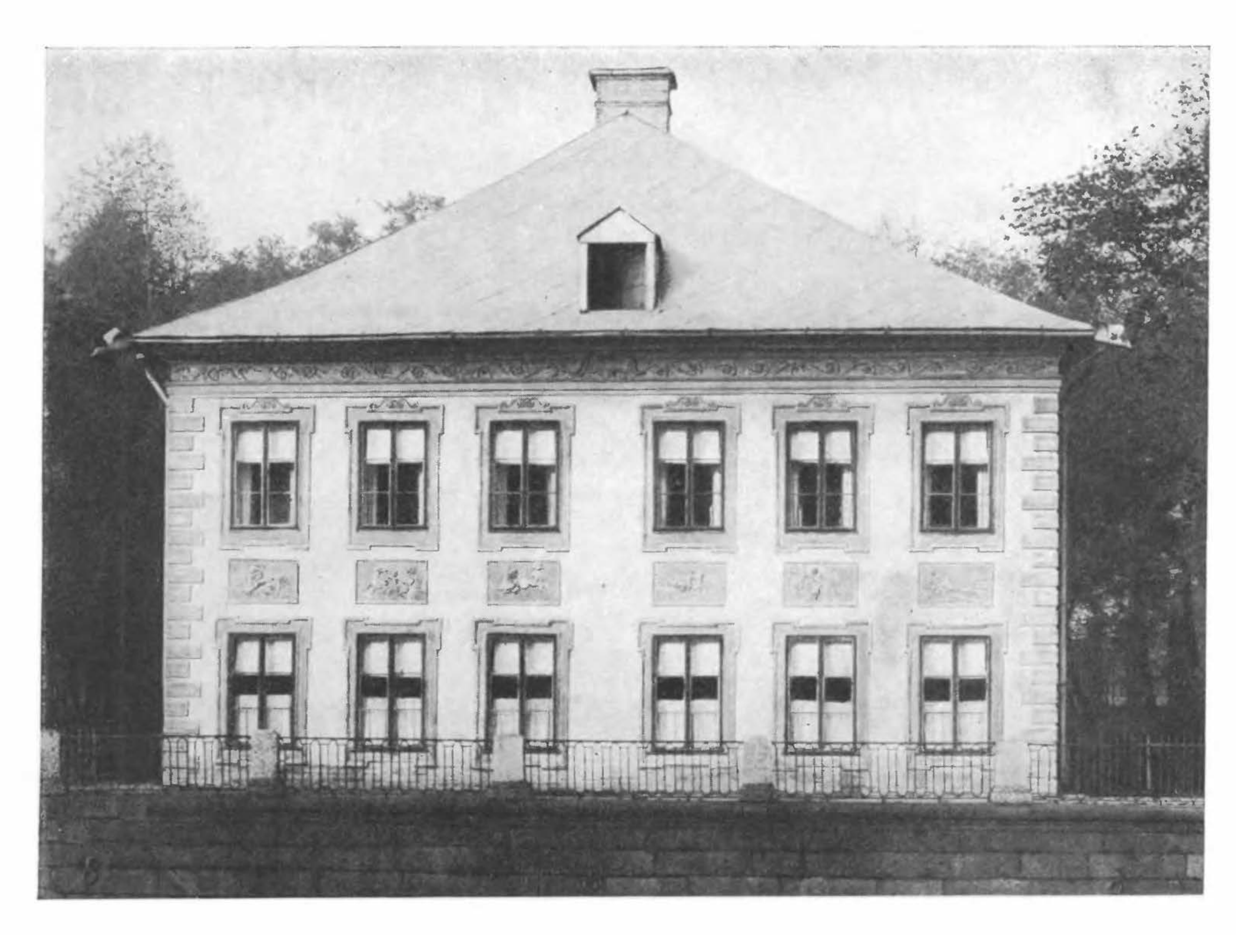


Д. Фонтана и Г. Шедель. Дворец А. Д. Меншикова в Ораниенбауме (Ломоносове). Первая четверть XVIII века.

Монплезира передан им перед отъездом за границу архитектору Браунштейну за смертью Шлютера[1]. Последний успел только закончить наружную отделку центрального павильона, внутренние помещения которого позднее декорировал Леблон.

В зданиях, построенных с участием Шлютера, мы находим мало общего с его работами в Германии или Польше. В Летнем дворце еще наблюдается нечто отдаленно напоминающее его берлинские постройки, например башню «Münzthurm»; здесь, как и там, пластическое обогащение фасадов достигается главным образом средствами скульптуры. Но простота объемного построения, интимность композиции являются характерными отступлениями, отличающими в целом архитектуру дворца от вычурных барочных произведений этого мастера в Берлине. В архитектуре фасадов Монплезира невозможно обнаружить ничего общего с предшествующими творениями Шлютера. Особенности местных условий заставили даже такого выдающегося мастера изменить направление своего творчества.

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, кн. 57, л. 38, 39.



Д. Трезини и А. Шлютер. Летний дворец Петра I в Ленинграде. Фасад со стороны Фонтанки. 1710—1714 годы.

Смерть Шлютера не позволила ему осуществить все намеченные им проекты. Позже они были переработаны и осуществлены другими иностранными и русскими архитекторами. Есть все основания предполагать, что Шлютер, привезший с собой из Германии Шеделя, помог этому посредственному архитектору справиться с непосильной для него задачей создания такого грандиозного ансамбля, каким является дворец в Ораниенбауме. Более того, сохранившийся в копии упомянутый выше чертеж наводит на мысль, что именно Шлютер переработал прямолинейный фасад в дугообразный, создав в результате одну из самых пленительных дворцово-усадебных композиций в европейской архитектуре. Это тем более правдоподобно, что после смерти Шлютера осталось большое графическое наследство, использованное другими зодчими в застройке Петербурга, да и самый архитектурный образ ораниенбаумского дворца не противоречит характеру шлютеровского творчества.

По рекомендации Шлютера был приглашен и прибыл в Россию в феврале 1714 года немецкий «архитектор гротирного и фонтанного дела мастер» Георг



А. Шлютер. Монплезир в Петергофе (Петродворце). Центральная часть здания. 1714—1717 годы.

Иоганн Маттарнови. В том же году он проектировал второй Зимний дворец и церковь Исаакия Далматского около Адмиралтейства (на месте, где сейчас находится памятник Петру I) и в следующем году приступил к их постройке. В Летнем саду он строил галлерею на берегу Невы. В 1717 году Маттарнови выполнил проект Кунсткамеры, постройка которой была начата в 1718 году (*стр. 100, 101*)[1]. За исключением галлереи, Маттарнови, умершему 12 ноября 1719 года, не удалось полностью закончить ни одной постройки; все их пришлось достраивать другим архитекторам, внесшим ряд изменений в первоначальные проекты.

Сохранившиеся в Государственном Эрмитаже чертежи Маттарнови — план и фасад второго Зимнего дворца[2] — говорят о том, что, будучи неплохим графиком, он был слабым архитектором. Интересным был замысел здания Кунсткамеры. По документам видно, что постройка здания производилась по чертежам

[1] Подробнее историю строительства Кунсткамеры см.: А. Липман. Петровская Кунсткамера. М.—Л., 1945.

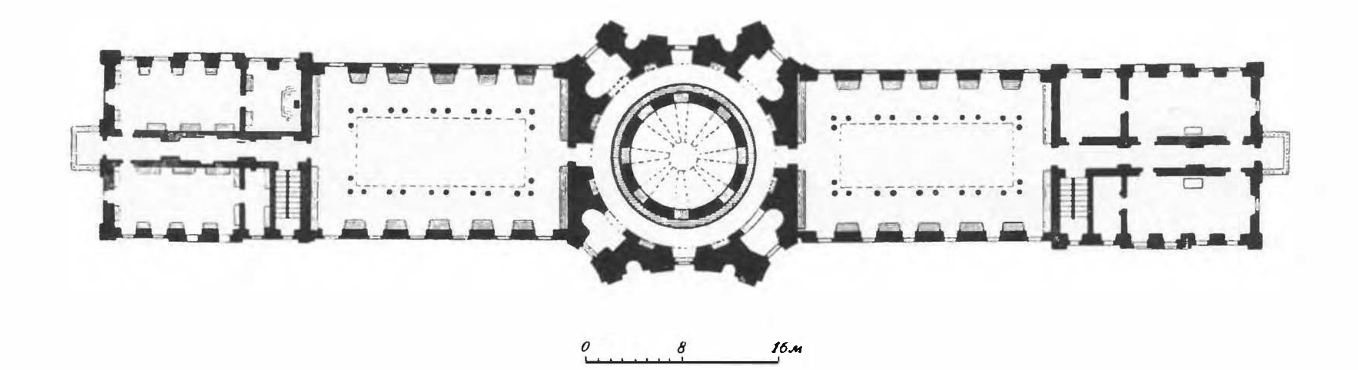
[2] А. Бенуа. Г. Маттарнови. Фасад и план второго Зимнего дворца Петра Великого в Петербурге. — «Художественные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 98—99.

Маттарнови, хотя трудно поверить, что он самостоятельно мог разработать такую композицию. Это может быть объяснено скорее всего тем, что им были использованы какие-то проектные наметки Шлютера[1]. Но, позаимствовав у Шлютера архитектурную композицию, Маттарнови и здесь при переработке не сумел разрешить конструктивных вопросов, как не мог он разрешить их и при строительстве церкви Исаакия Далматского. Когда начали возводить высотные части, в зданиях появились трещины, угрожавшие разрушением, и они были заново перестроены по проектам других архитекторов, ведших постройку. При этом было изменено и оформление фасадов зданий. Более профессионально выполнены Маттарнови сохранившиеся рисунки ваз в стиле вычурного немецкого барокко. Все это говорит о том, что Маттарнови, имевший в Германии специальность оформителя фонтанных устройств, в России рискнул взяться за архитектуру, но, не имея достаточной подготовки, не смог овладеть новой для него профессией.

Сменивший Маттарнови немецкий архитектор Николай Фридрихович Гербель прибыл в Россию в 1719 году. Он работал вначале по планировке города при Полицмейстерской канцелярии. Не проявив себя достаточно подготовленным к этой работе, Гербель в дальнейшем занимался наблюдением за постройкой зданий, спроектированных другими архитекторами. В частности, по чертежам Маттарнови он строил Кунсткамеру и церковь Исаакия Далматского. За допущенные при строительстве конструктивные ошибки он был отстранен от руководства работами. На его место был назначен итальянский архитектор Кьявери. Единственную постройку, начатую по собственному проекту, — Конюшенный двор, — Гербелю также не удалось закончить: в 1724 году он скончался. Постройка этого сооружения была завершена русским архитектором М. Г. Земцовым. Обзор творческой деятельности Гербеля дает основание отнести его к категории мало подготовленных специалистов-иностранцев, в большом количестве прибывших в Россию в эти годы.

Более благоприятное впечатление создается, на основании архивных документов, о творческих способностях немецкого архитектора Теодора Швертфегера, приехавшего в Россию в 1713 году. С 1720 по 1733 год он, заменив Трезини, вел строительство Александро-Невской лавры. Помощниками у него на постройке были русские ученики — Михаил Огибалов, Ефим Фадеев, Марк Евстратов и Алексей Мартинов. Приступив к постройке лавры, Швертфегер переработал проект Трезини. При сравнении зубовской и пикартовской гравюр, дающих изображения монастыря в 1717 и 1723 годах (*стр. 102, 103*), видно различие в отделке фасадов примыкающих к собору корпусов и Благовещенской церкви. Различие имеется и в планировке большого регулярного сада. Но основное, что отличает один замысел от другого, — это архитектура собора. В противоположность чрезвычайной простоте композиции собора в проекте Трезини, в гравюре

[1] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 78.



Г Маттарнови. План Кунсткамеры.

1723 года и модели, выполненной под руководством Швертфегера (*стр. 104*), проявляются черты сложного немецкого барокко. Швертфегер ввел многочисленные кривые и волнистые линии, причудливые обелиски, вазочки, статуи и другие украшения. Вместе с тем в объемной композиции его собора больше традиционных форм русской архитектуры, чем в Петропавловском соборе Трезини; мы видим здесь более органичную постановку купола, а также характерную апсиду алтаря. Только устройство двухбашенной колокольни и применение в отделке фасадов вычурных форм, дающих богатые живописные эффекты, свидетельствуют о взаимодействии отечественных традиций и западноевропейских влияний.

По проекту Швертфегера были начаты строительство собора, ступенчатых корпусов лавры с Благовещенской церковью и разбивка сада. Из поданных Земцовым в 1733 году сведений видно, что постройка собора вчерне к этому времени была уже осуществлена. Оставалось выполнить каменные работы по сооружению купола и колоколен, а также наружную и внутреннюю отделку. После увольнения Швертфегера над сооружением собора работало несколько архитекторов, в том числе Земцов, Еропкин и Пьетро Трезини, но собор так и не удалось закончить. Чрезмерная грузность сводов создала угрозу разрушения собора, и поэтому он был в 1755 году разобран до основания. Не сохранилось также каменное подворье Александро-Невской лавры на Васильевском острове, построенное по проекту Швертфегера.

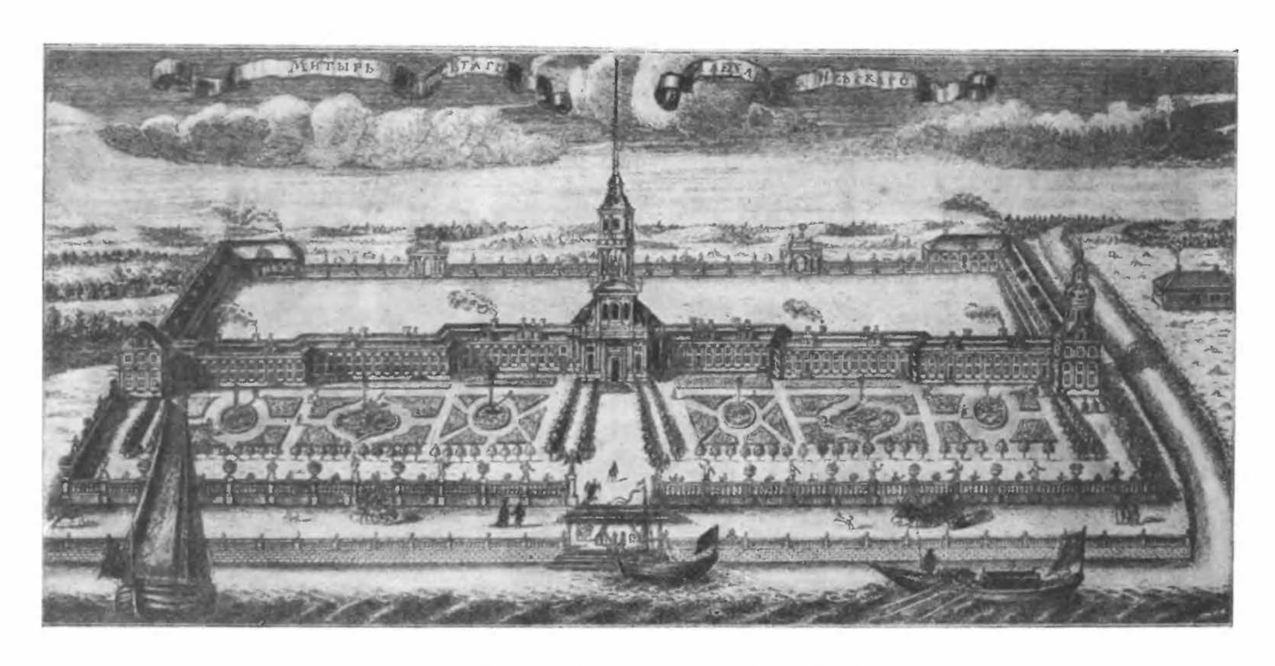
В качестве архитектора и скульптора был привлечен для работы в России, по договору от 19 октября 1715 года, граф Карло Бартоломео Растрелли (1675—1744). Архитектурная деятельность его ограничилась проектированием дворца и парка в Стрельне. Представленный на рассмотрение Петра I проект не получил одобрения. В последующие годы Растрелли главным образом занимался скульптурными работами — портретными и декоративными, сложившись в России в одного из крупнейших скульпторов эпохи.

Почти одновременно с Растрелли в Париже был заключен договор с французским королевским архитектором Жаном-Батистом Леблоном (1679—1719).



Г. Маттарнови. Фасад Кунсткамеры. 1717 год. Гравюра Г. Качалова 1741 года.

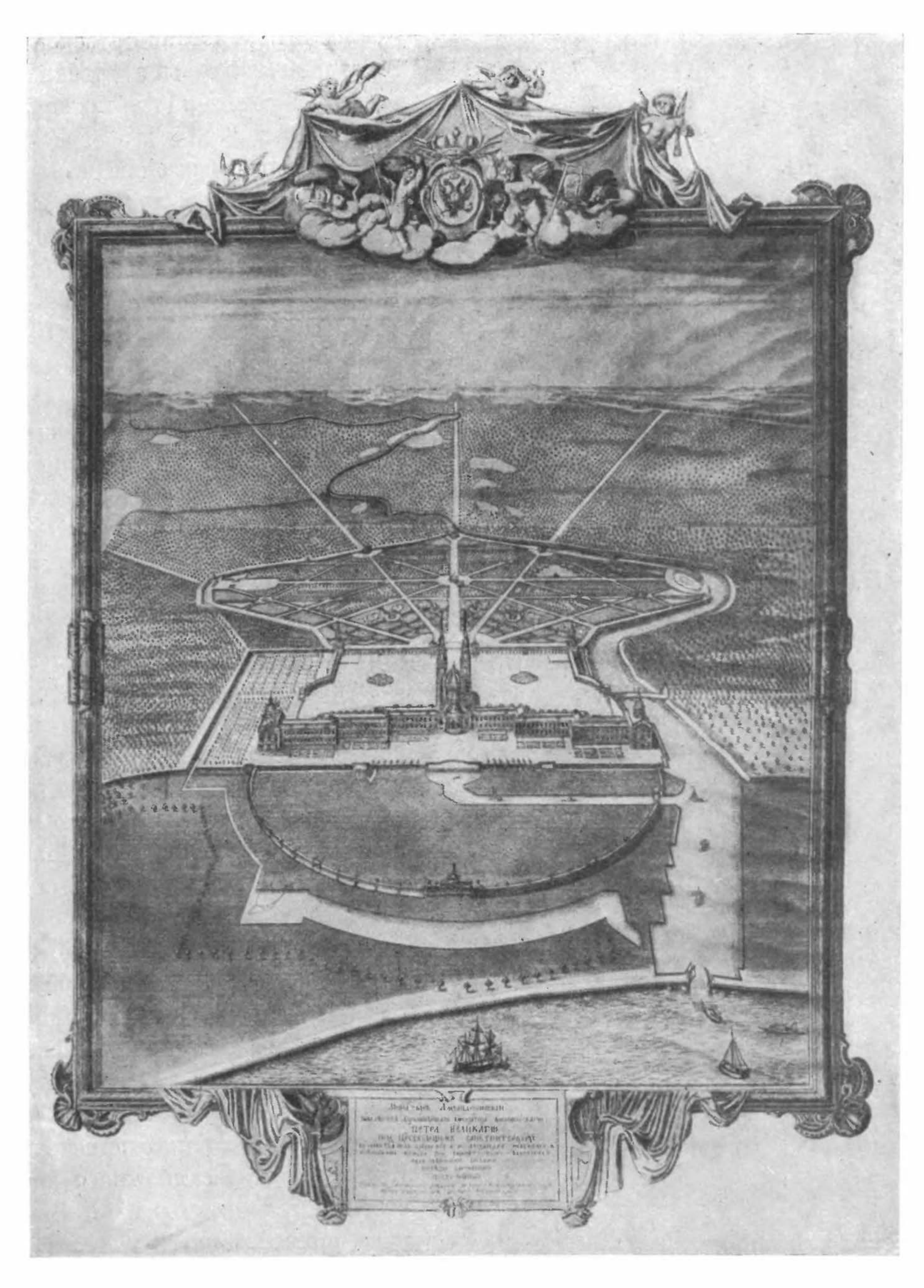
Ученик известного во Франции паркостроителя А. Ленотра, Леблон был одним из самых крупных зодчих среди иностранцев, приглашенных для работы в Петербург при Петре. Его высокая культура и большие знания в различных областях архитектуры и строительства позволили Петру дать ему следующую характеристику: «сей мастер из лучших и прямо диковинкою есть». Недооценивая практический опыт и традиции русского градостроительства, Петр поручил Леблону разработку нового плана Петербурга. По приезде в Россию 7 августа 1716 года Леблон спешно сделал проект планировки Петербурга (*стр. 105*) и послал его в январе 1717 года на рассмотрение Петра за границу. К проекту была приложена большая пояснительная записка. Из последней видно, что Леблон использовал принципы передовых теоретиков и архитекторов-утопистов Италии и Франции XVIII века. Он предлагал в центре устроить дворцовую площадь и вблизи нее расположить дома вельмож и правительственные учреждения. Равномерно распределил он церкви, общественные площади, рынки, рекомендовал устройство биржи, ярмарочной площади, площади для казней и специальных улиц для расселения мастеров. За городскую черту он вынес госпитали, места для свалок, кладбища, жилища для «подлого народа» и огороды. В разделе «красо́ты» он рекомендовал устройство прямых улиц значительной ширины и площадей по типу парижских (Дофина, Королевской и Вандом). Застройку улиц он предусмотрел равной высоты, на перекрестках улиц и на площадях — фонтаны и статуи.



Александро-Невская лавра по проекту Д. Трезини.
Гравюра А. Зубова 1717 года.

В записке Леблона затронуты были и такие вопросы, как организация порядка в городе, эксплуатация улиц, их охрана и освещение. Многие идеи, заключавшиеся в записке, являлись ценным руководством для строительства города, но схема планировки Петербурга была сугубо формальна. Город вписывался, как у Скамоцци и других теоретиков, в геометрическую форму большого эллипса, по которому располагались крепостные сооружения. В город включались бо́льшая часть Васильевского острова, часть Петербургской стороны и Адмиралтейского острова; уже существовавшие Летний сад и Троицкая площадь оказались, по проекту, за чертой города. Центр намечался на Васильевском острове. Весь город, по проекту Леблона, был изрезан прямыми каналами. Для осуществления предложенного проекта нужна была ломка большей части построенного и требовались колоссальные затраты. В предвзятой геометрической схеме плана совершенно игнорировались реальные местные условия. Город строился, как обычный континентальный, без учета водных рукавов Невы. Центр города совершенно терял связь с рекой. Расположение центра на Васильевском острове при отсутствии мостов лишало его связи со страной во время ледостава и ледохода. Большинство предложений проекта Леблона не было утверждено Петром I, но нежизненная мысль об организации центра на Васильевском острове встретила сочувствие. Разработка планировки Васильевского острова продолжалась даже при Екатерине I, однако, несмотря на суровые меры, обязывавшие дворянство и купечество строить там дома, осуществить эту идею не удалось.

Исключительное положение, в которое Петр поставил Леблона, назначив его генерал-архитектором, подчиняло ему всех работавших в Петербурге зодчих.



Александро-Невская лавра по проекту Т. Швертфегера. Гравюра П. Пикарта 1723 года.



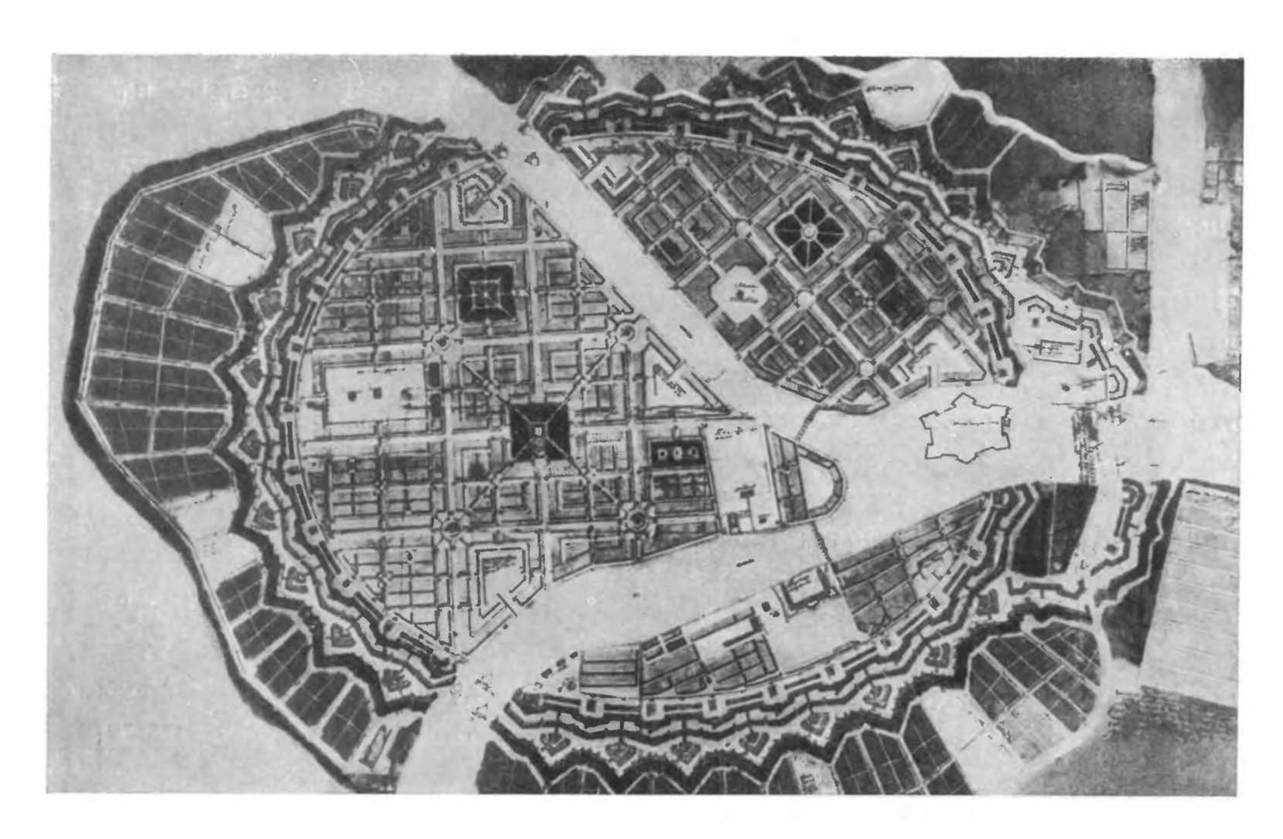
Т. Швертфегер. Модель-проект собора Александро-Невской лавры. 1720—1723 годы.

Музей Академии художеств СССР в Ленинграде.

Полное игнорирование русской архитектурной культуры и русских строительных традиций, а также заносчивое обращение создали ему множество врагов как в среде иностранных специалистов, так и среди русских вельмож, имевших отношение к строительству; в числе последних оказались Черкасский и Меншиков. Механическое перенесение западноевропейского опыта без учета специфических местных условий, абстрактность и нереальность большинства архитектурных идей Леблона служили причиной многочисленных жалоб на него Петру, либо порождали прямое противодействие, препятствовавшее осуществлению его проектов.

Леблон привез с собой целый штат мастеров разных специальностей по прикладным искусствам, организовал различные мастерские и подал на рассмотрение Меншикова проект об организации управления строениями, «как практикуется во Франции»[1]. По новому положению все проектные работы должны были производиться в мастерской Леблона, имевшего в своем штате «довольное число рисовальщиков». Функции таких специалистов, как Трезини, Маттарнови, Браунштейн и другие, сводились к контролю на постройке. Мотивировалось это тем, что «не надо иметь столь много архитекторов. Король французский много знатных строений строит, однако и имеет одного архитектора», — писал в своем донесении Леблон.

[1] «Доношение Леблона об организации управления строениями, как практикуется во Франции, Меншикову» (ЦГАДА, ф. Меншикова, д. 10, «Л», л. 100—109).



Ж.-Б. Леблон. Проект планировки Петербурга. 1716 год.
Гос. Эрмитаж.

Одним из наиболее характерных и интересных образцов садово-паркового искусства петровского времени, вошедшим в историю мирового паркостроения XVIII века, является Петергоф. Первый замысел дворца на горе, с каскадами и нижним парком, с подъездом к нему с моря по каналу и большим хозяйственным фруктовым садом, называемым «Верхним огородом», отчетливо определен в собственноручных рисунках Петра I (см. выше, стр. 82). В 1713 году над проектом и особенно над композицией Монплезира работал Шлютер. После его смерти постройкой Монплезира руководил рисовальщик Браунштейн из мастерской Шлютера. К приезду Леблона Петергофский дворец и Монплезир были уже выстроены. Перед дворцом велась кирпичная кладка грота. Канал был выкопан и почти полностью облицован естественным камнем. Верхний, нижний и монплезирский сады были разбиты, в последнем были посажены цветы.

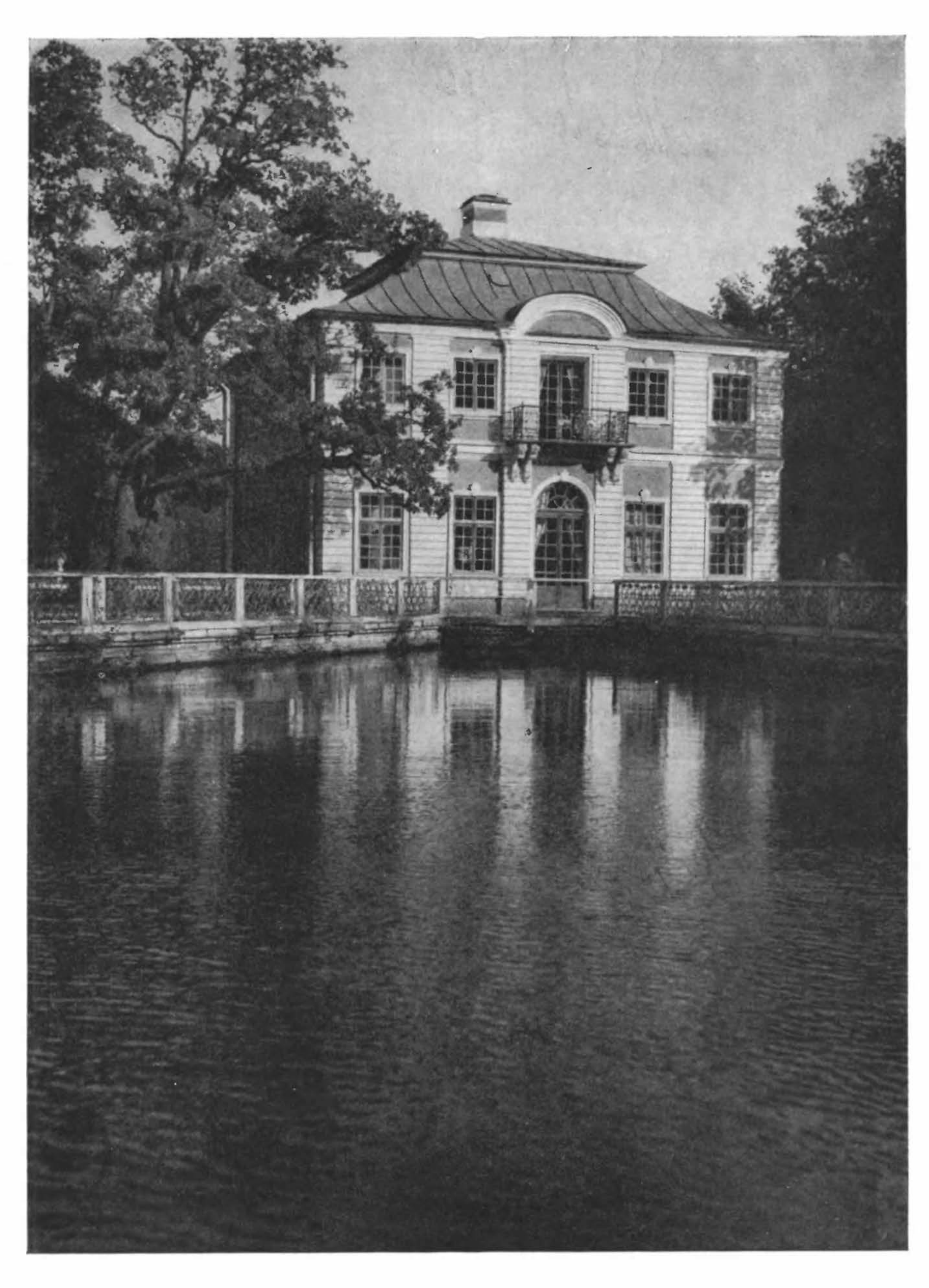
Проектные предложения Леблона в основном не изменяли первоначальной идеи планировки и сводились главным образом к художественной разработке и уточнению деталей. По его предложениям был улучшен фасад дворца путем перебивки окон и отделан дубом кабинет, рекомендована пристройка с двух сторон галлерей с павильонами, изменена на ковшеобразную форма гавани перед гротом и начаты работы по внутренней отделке дворца и Монплезира.

Им же намечены и звездообразные пересечения аллей (у фонтанов «Адам» и «Ева»). Предложенные Леблоном сложные устройства водяных «затей» на этих участках с каналами, каскадами и фонтанами не были утверждены Петром и не получили осуществления. В отделке интерьеров дворца и Монплезира Леблон широко использовал роспись, скульптуру, лепку, деревянную облицовку и резьбу. По его проекту французскими мастерами была выполнена отделка деревянными резными панно кабинета Петра I в Петергофском дворце. По его же проекту были на английский манер, дубом, облицованы стены Купольного зала в Монплезире; эта скромная отделка придала интерьеру особую теплоту и подчеркнуто контрастировала с богато декорированным потолком, лепкой и росписью плафона, выполненной французским художником Пильманом (*стр. 311*). Под руководством Леблона осуществлялось убранство и других комнат центрального корпуса Монплезира. Отделка галлереи и люстгаусов была осуществлена после смерти Леблона его мастерами.

Другим проектом, выполненным одновременно с работами по Петергофу, была планировка Летнего сада и грота. Проект последнего не был утвержден Петром, который в своем письме писал: «у грота в Летнем доме кровле по Леблону не быть, а делать, как у Маттарнови»[1]. По планировке Летнего сада предложения Леблона не были приняты, и разбивка сада была позже произведена по проекту Земцова. Кроме этих работ, в мастерской Леблона были выполнены проекты планировки парка Екатерингофа и дома Апраксина. Первый проект не был осуществлен, а дом Апраксина был выстроен. Это — то крайнее справа трехэтажное здание, которое видно на рисунке Х. Марселиуса (*стр. 78*). Его третий этаж надстроен позднее, а впоследствии Растрелли переделал его под Зимний дворец для Анны Ивановны, пристроив его к «адмиральским палатам» Апраксина. Проект его первоначального двухэтажного фасада не трудно узнать в эрмитажном чертеже Леблона «неизвестного здания»[2].

Леблоновский проект Стрельнинского дворца и парка был утвержден Петром, и по нему было начато устройство парка. Но позднее композиция этого ансамбля получила ряд изменений в процессе работы над ним архитекторов Микетти, Земцова, Усова, Еропкина и других. К постройке дворца при жизни Леблона не приступали, и он получил осуществление уже при Екатерине I. В устройстве каналов в Нижнем парке Стрельны частично сохранилась идея Леблона. Ученик Ленотра, Леблон, по требованию Петра, отступил здесь от композиционных приемов учителя, создав оригинальный, единственный в своем роде водный сад. Красивая сетка каналов в Нижнем саду, расположенных на главных аллеях, соединенных с морем, в сочетании с живописным узором цветников и разнообразных по форме стриженых шпалер, составила характерную особенность этого паркового ансамбля.

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, кн. 57, л. 573.
[2] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, иллюстрация на стр. 132.



И. Браунштейн. Павильон Марли в Петергофе (Петродворце). 1720—1724 годы.

Немногие получившие осуществление проекты Леблона (внутренняя отделка Петергофского дворца и Монплезира) не оказали в дальнейшем влияния на развитие русской архитектуры. Но деятельность Леблона имела большое значение для повышения общего уровня архитектурно-художественной культуры и строительной техники, для организации подготовки кадров и упорядочения проектного дела.

Значительно раньше Леблона прибыл в Россию немецкий архитектор Иоганн Фридрих Браунштейн. В 1713 году он был привезен Шлютером в качестве рисовальщика. После смерти Шлютера Браунштейн выступает уже в качестве архитектора, руководящего различными постройками в Петергофе, Кронштадте и Петербурге.

В Петергофе, возможно по чертежам и моделям Шлютера, Браунштейн руководил строительными работами по постройке дворца, канала и земляными работами по устройству каскадов перед дворцом, а также пристраивал к Монплезиру галлереи и вел отделочные штукатурные работы в центральном зале. По приезде Леблона Браунштейн был назначен «контролером», или, в нашем понимании, производителем работ. После смерти Леблона Браунштейн заканчивает постройку монплезирских галлерей; под его наблюдением завершается вчерне, по чертежам Леблона, кирпичная кладка грота перед дворцом и выполняется проект павильона Марли и прудов возле него. С появлением в Петергофе Микетти Браунштейн выступает главным образом в качестве строителя комплексов Марли и Монплезира с садом. Под его наблюдением были полностью закончены работы по отделке галлерей и люстгаусов Монплезира, а также осуществлена постройка Марли, начатая в 1720 году, и постройка Эрмитажа, начатая в 1721 году. В 1728 году, в связи с увольнением иностранцев, Браунштейн получил расчет и уехал на родину, в Германию.

Лучшие постройки Браунштейна — Марли и Эрмитаж — по объемному построению представляют собой простые параллелепипеды (*стр. 107, 109*). Оба — двухэтажные, но по архитектурному убранству довольно отличные один от другого. Первый скромен по композиции. У него характерная для петровского времени крыша с изломом, углы здания рустованы, окна простой прямоугольной формы. Центр здания подчеркнут лучковым фронтоном, арочным проемом двери и балконом с ажурной металлической решеткой, поддерживаемым кронштейнами, богато украшенными лепниной. Более богата архитектура фасадов Эрмитажа, обработанных пилястрами коринфского ордера, объединяющими оба этажа и наложенными на рустованные вертикальные членения, с хорошо найденными общими пропорциями и рисунком наличников дверей и окон. В этом здании впервые в петровское время выделены по высоте парадные помещения верхнего этажа. Композиционно центральная часть выявлена, как и в Марли, лучковым фронтоном, расширенным и повышенным центральным окном, а также балконом с металлической решеткой сложного рисунка, поддерживаемым кронштейнами с лепными украшениями. Отдельные детали Эрмитажа, например кронштейны балкона,



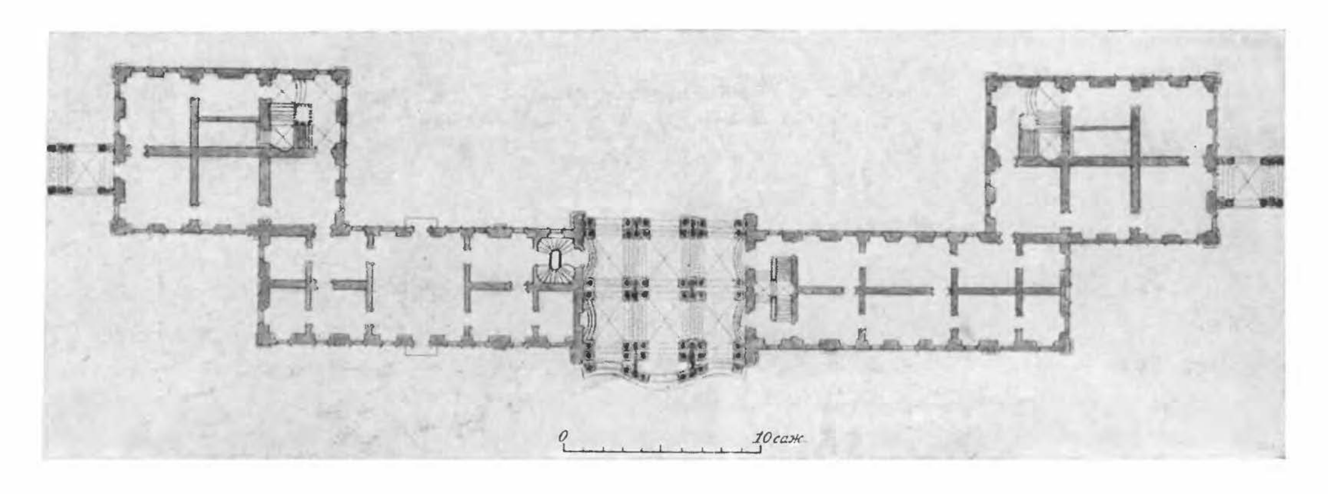
И. Браунштейн. Павильон Эрмитаж в Петергофе (Петродворце). 1721—1725 годы.

форма нижних окон, тождественны соответствующим деталям леблоновского проекта дома Апраксина, да и вообще весь характер архитектуры Марли и Эрмитажа — чисто французский и определенно леблоновский. Все это наводит на мысль, что Браунштейн использовал проекты Леблона. О самостоятельной архитектурной деятельности Браунштейна можно судить только по сохранившемуся проекту дворца в Царском селе, свидетельствующему о весьма посредственном даровании его автора.

До 1718 года, как мы видим, для работы в России иностранные специалисты привлекались главным образом из Италии, Германии и Франции. Во время своего второго посещения Западной Европы Петр имел возможность детально ознакомиться с архитектурой Германии и Франции. Французская архитектура, судя по его личным письмам, стала ему казаться не совсем подходящей для русских условий.

Конфликт с царевичем Алексеем не дал возможности Петру посетить Италию, о которой он, как сам заявлял, «довольно слышал»[1]. В этой стране, согласно поручению императора, переговоры по приглашению архитекторов

[1] И. Голиков. Дополнение к деяниям Петра Великого, т. XIV. М., 1794, стр. 380.



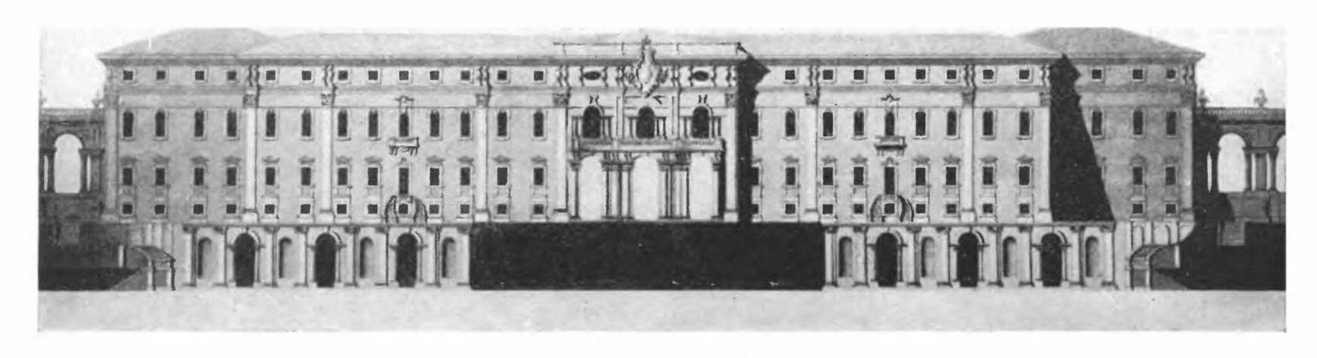
Н. Микетти и Т. Усов. План дворца в Стрельне. 1719—1726 годы. Чертеж середины XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

в Россию вел один из его агентов — Ю. И. Кологривов. Вначале Кологривов вел переговоры с академиками, но привлечь кого-либо из них ему не удалось, и 3 апреля 1718 года он нанял архитектора Никколо Микетти. Характеризуя его, Кологривов писал: «Он хорошо знает механику, мануфактуру и художества, к тому же и добрый архитектор, пишет живописное горазд не худо, особенно перспективы»[1]. Обилие достоинств подкупило Петра. Все же, относясь уже с недоверием к талантам Западной Европы, он не назначил Микетти «генерал-архитектором», а лишь согласился с высоким размером жалования и дал санкцию на его приглашение.

Микетти прибыл в Петербург в начале июня 1718 года. Через месяц (18 июля) он был уже вместе с Петром в Ревеле на площадке будущего Екатеринентальского дворца и «размеривал фундамент, где быть палатам и огороду». После смерти Леблона в 1719 году Микетти находился на постройках в Петергофе и Стрельне. Наблюдение же за постройкой дворца и устройством парка в Ревеле было поручено Земцову, роль которого в отделке интерьеров и разбивке парка была довольно значительной.

В 1720 году Микетти руководил постройкой грота перед Петергофским дворцом и осенью уехал в Италию для закупки скульптур. В его отсутствие за работами наблюдал его ученик Федор Исаков. С весны 1721 года Микетти руководил сооружением фонтанов и каскадов в Петергофе по своим проектам. В это время были построены фонтан «Адам», Марлинский каскад, два фонтана в партерах перед дворцом, фонтаны у Монплезира и фонтан «Пирамида». Фонтаны и каскады были временно выстроены деревянными и облицованы свинцом. Осенью 1723 года Петр демонстрировал прибывшему в Россию пер-

[1] И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 141.



Н. Микетти и Т. Усов. Фасад дворца в Стрельне. 1719—1726 годы. Чертеж-копия И. Яковлева 1777 года.
Музей истории Ленинграда.

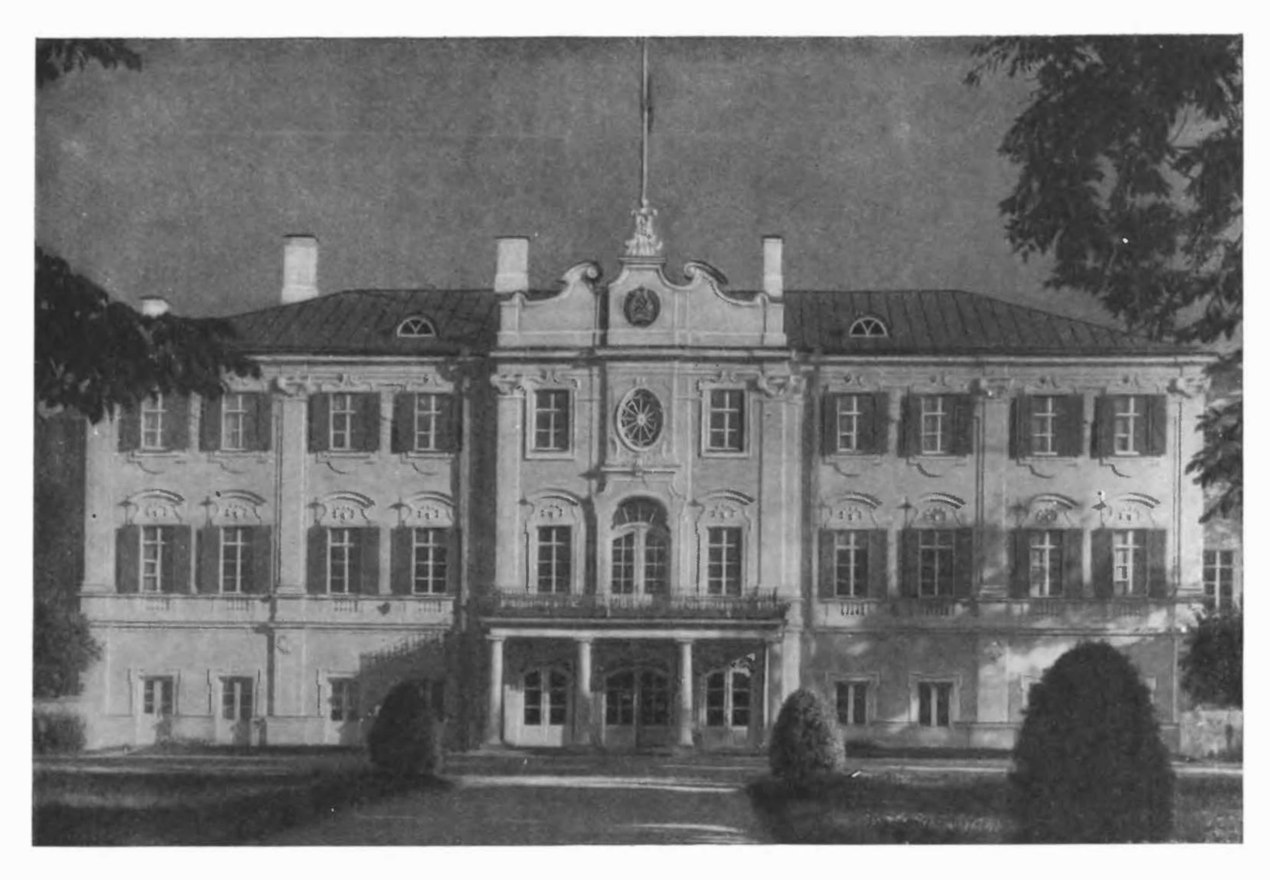
сидскому послу действие каскада и фонтанов перед дворцом, Марлинский каскад и большие фонтаны около него, а также фонтаны в саду Монплезира. Сооружение фонтанов и каскадов в камне с изменением их композиции, а также постройка новых осуществлялись русскими архитекторами Земцовым, Усовым, Мордвиновым и И. Бланком.

Как упоминалось выше, в Стрельне Микетти в течение четырех лет, с 1719 по 1722 год, строил по своему проекту большой дворец, очень интересный по замыслу, но не законченный им за отъездом в Италию (*стр. 110, 111*). Кроме того, он руководил посадкой деревьев и разбивкой аллей в стрельнинском парке, в котором по его проекту строился также грот.

Помимо указанных работ, Микетти проектировал Кронштадтский маяк, проектировал и строил доки, эллинги, казармы, госпиталь в Кронштадте, дом Блюментроста. Сохранились его чертежи проектов церкви на Васильевском острове и духовного училища[1]. Отказ от строительства маяка, ссоры с Браунштейном в Петергофе, неудачи с другими проектами, состояние здоровья, расшатанного непривычными климатическими условиями северной столицы, заставили Микетти отказаться от большого оклада и уехать на родину, откуда он уже не возвратился.

Единственным сохранившимся памятником творчества Микетти в России является Екатеринентальский дворец (*стр. 112*). Архитектура дворца не выдерживает строгой критики: в общем замысле его нет ничего оригинального, детали плохо прорисованы; особенно неудачны вычурный барочный фронтон и эллипсовидное окно в центре. В обработке фасадов Микетти использовал ордер чисто декоративно, не считаясь с ритмом окон, причем, вводя пилястры через два окна, создал мало убедительную и скучную композицию. Широко применил Микетти декоративную скульптуру в оформлении наличников окон. Гораздо лучше разработана архитектура интерьеров, во многом принадлежащая Земцову (*стр. 113 и вклейка*).

[1] Гос. Эрмитаж, Отделение рисунков, №№ 4725—4730.

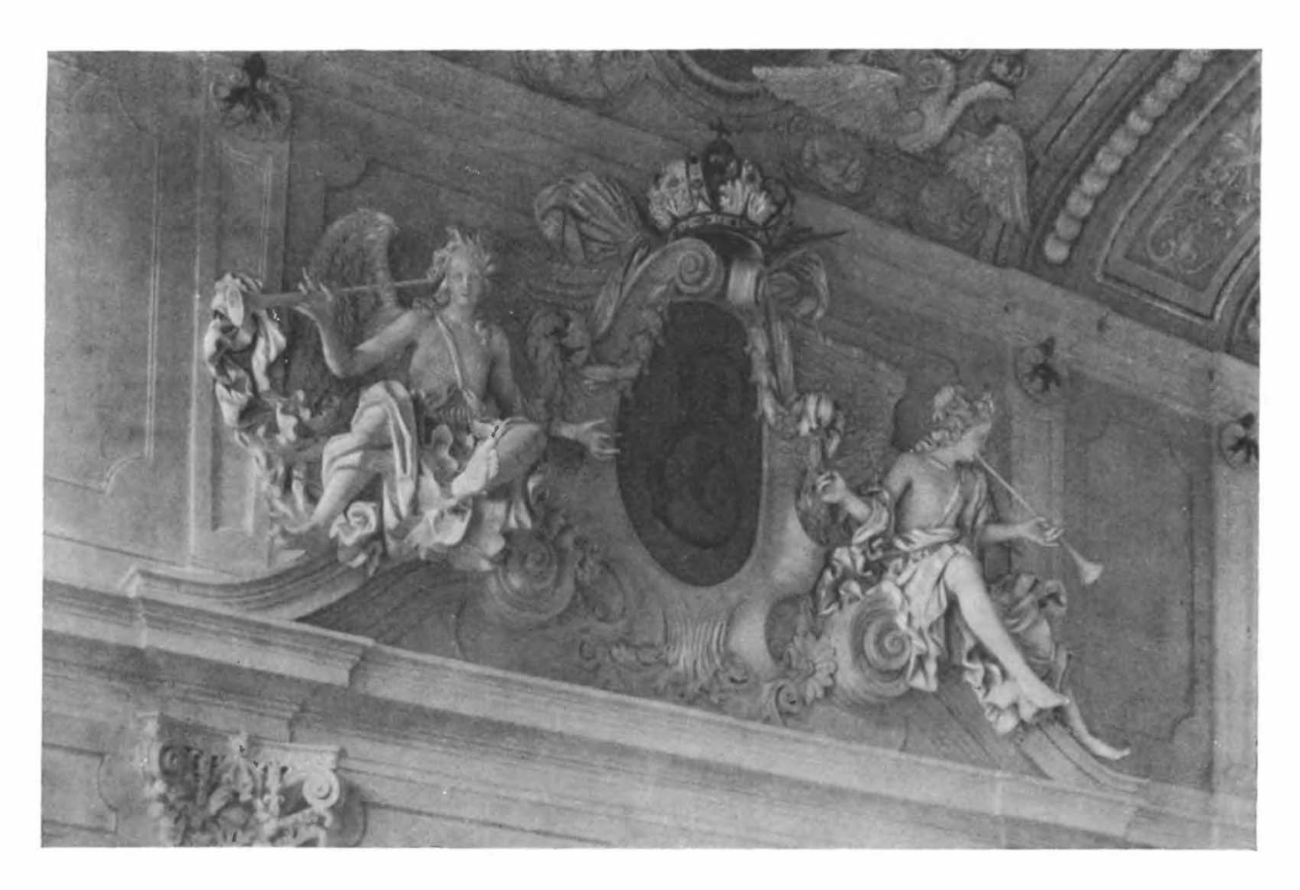


Н. Микетти. Дворец в Екатеринентале (Кадриорге). 1718—1725 годы.

Как хороший «механик», знаток «перспективы» и садоводства Микетти сыграл известную роль в развитии техники садово-паркового искусства и фонтанных устройств в России. Но его проекты лишены творческой оригинальности. Фонтаны и каскады он декорирует готовыми, ставшими стандартными скульптурами, подбираемыми им в Италии; Марлинский каскад и фонтан «Пирамида» он делает по французским образцам. Вместе с тем ему нельзя отказать в активности и работоспособности, по заслугам оцененных Петром.

Почти одновременно с Микетти был заключен договор с итальянским архитектором Гаэтано Кьявери (1689—1770). Как показывают архивные документы, он строил с 1721 года церковь в селе Коростине, в 60 километрах юго-западнее Новгорода, в вотчине Екатерины I. Церковь сохранилась, но, по-видимому, сильно искажена перестройками[1] По его проекту строился дом на Васильевском острове для царицы Прасковьи Федоровны, хорошо воспроизведенный в рисунках Махаева 1753 года. Одновременно Кьявери достраивал

[1] В венском музее Альбертина хранятся чертежи (план и фасад) первоначального проекта этой церкви (E. Hempel. Gaetano Chiaveri, der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden. Dresden, 1955, стр. 18, 251, фиг. 4, 5). См. также В. Шилков. Две работы архитектора Киавери в России.—«Архитектурное наследство», 9. Л.—М., 1959, стр. 61—64.



Н. Микетти и М. Земцов. Большой зал Екатеринентальского дворца. Деталь. Начало 1720-х годов.

Кунсткамеру и церковь Исаакия Далматского. Однако полностью завершить эти сооружения ему не удалось, так как 18 августа 1727 года он был уволен Меншиковым. Достройку всех зданий и их внутреннюю отделку выполнил Земцов. Деятельность Кьявери не оставила сколько-нибудь существенного следа в истории русской архитектуры.

Несмотря на то, что Петр долго жил в Голландии, в Россию до 1720 года не было привлечено ни одного голландского архитектора. Петр высоко оценивал в Голландии только строительную технику и мастерство в садовом деле по созданию новых видов фруктовых деревьев, декоративных стрижек и цветоводству. В соответствии с этим до 1720 года из Голландии привлекались только садовых дел мастера и инженеры. Из числа этих специалистов необходимо упомянуть садового мастера Леонарда фан Гарникфельта, работавшего в Петергофе.

Первый архитектор из Голландии был нанят русским послом Куракиным в ноябре 1720 года. Это был Стефан фан Звитен. Ему была поручена постройка летней резиденции императора, «палат и огорода» на северном берегу Финского залива, в Дубках. Законченный в 1723 году дворец был признан недостойным служить императорской резиденцией и передан под склады Сестрорецких заводов.

Другой постройкой, начатой в 1723 году по проекту фан Звитена, был «Подзорный дворец» на островке около Екатерингофа. При жизни Петра дворец не был закончен, и 11 января 1731 года, «дабы для иностранцев с кораблей был вид хороший», было указом предложено «наличную и внутреннюю работу и около тех палат плотину и галлерею делать». Работа эта была поручена русскому архитектору Земцову[1].

Помощником у фан Звитена работал другой нидерландский специалист — фламандец Франсуа де Вааль, числившийся «палатным мастером по голландскому маниру», но оказавшийся совершенно беспомощным. Русские мастера были вынуждены отказаться от работы с ним, так как по чертежам де Вааля коринфский ордер был сделан безграмотно. После осмотра чертежей комиссией в составе Трезини и Земцова заявление мастеров было признано основательным, что сильно поколебало авторитет приезжих голландцев и привело в 1727 году к увольнению и отправке на родину фан Звитена и де Вааля.

Последним немецким архитектором, начавшим свою деятельность при Петре I, был Иван Яковлевич Шумахер (1701—1767), брат библиотекаря Академии наук. В начале 1720-х годов он выступал еще в скромной роли рисовальщика заглавных букв, виньеток, картушей для книжных гравюр. В качестве архитектора он начал работать только с 1730 года, при Минихе, который ему всячески покровительствовал. В 1731 году Миних поручил ему перестройку здания московского Арсенала, законченную им весьма неудачно в 1736 году. Сомнительно, чтобы Шумахер получил архитектурное образование; скорее всего он приобрел кое-какие технические познания за годы пребывания в России. Тем не менее в 1735 году Миних поручил Шумахеру перестройку петровского деревянного Литейного двора[2], что он и выполнил, точно сохранив в камне основные формы и силуэт старого здания. В конце 1730-х годов, по поручению того же Миниха, Шумахер составил проект новой колокольни в Троице-Сергиевой лавре, взамен старой, сломанной в 1738 году, а в 40-х годах им было спроектировано самое значительное его сооружение — трехъярусная соборная колокольня в Твери. Кроме этого, Шумахер проектировал и выстроил довольно ординарную Сергиевскую церковь на Литейной, общую идею которой он целиком заимствовал из земцовской церкви Симеона и Анны, причем значительно ухудшил ее композицию, укоротив колокольню[3].

Глубокое своеобразие пути ускоренного исторического развития Русского государства в петровскую эпоху ставило в России перед архитектурой иные задачи, по сравнению с теми, которые стояли перед архитектурой Западной Европы. Особенностью архитектуры петровского времени, несмотря на условия войны и ограниченные финансовые ресурсы, было стремление к созданию

[1] ЦГИАЛ, Гофинтендантская контора, ф. 470, оп. 5, д. 91, л. 11—12.

[2] Каменный Литейный двор, замыкавший собой Литейную улицу, был сломан во второй половине XIX века.

[3] В конце XVIII века церковь была перестроена архитектором Ф. И. Демерцовым.

больших комплексов и ансамблей, включавших в себя самые разнообразные по функциям и назначению сооружения. Это громадное строительство диктовало пересмотр старых приемов и средств и как одно из мероприятий — привлечение специалистов из передовых в то время стран Западной Европы. И эти специалисты, действительно, обогатили русскую архитектуру некоторыми новыми композициями и деталями, но развитие ее продолжалось по собственному, национальному пути.

ОБУЧЕНИЕ РУССКИХ ЗОДЧИХ

И. Э. Грабарь

Петр, всю жизнь учившийся, требовал и от своих подданных, чтобы они непрерывно и упорно учились. Он ясно сознавал, что при всей одаренности русского народа ему нехватало технических знаний, столь необходимых для развития страны. Все еще мало было людей, обученных тем «художествам», без овладения которыми нельзя строить великую европейскую державу. А под «художествами» понималось тогда всякое профессиональное мастерство и прежде всего военное, корабельное, пушкарское, оружейное, а затем дело шлюзное, садовое, слесарное, столярное, кровельное, работа механика, каменщика, штукатура, токаря, «уборщика покоев» и многое другое. Наряду с ними было еще «художество живописное, или парсунное», «ваяльное, или скульптурное», «строительное, или архитектура цывились и милитарись».

Большому числу специальностей люди обучались с давних пор как у своих, русских, передававших знания по наследству, от отца к сыну, так и у тех иностранных техников, которые во множестве приезжали в Москву. При Петре это были в основной массе инженеры, работавшие над созданием Азовской крепости и над укреплением других городов[1]. Поручая своим агентам приглашать иностранных мастеров, Петр наказывал обязательно предусматривать в контрактах с ними специальный пункт, обязывавший их обучить несколько учеников в течение всего времени их службы в России. Вот почему при Петре было уже немало своих опытных техников. Но все это происходило от случая к случаю, не было главного — систематического, целеустремленного школьного обучения.

[1] К началу строительства Петербурга в России было несколько десятков инженеров, в том числе не менее 15, ведавших крупнейшими делами, в полковничьих и генеральских чинах. Среди них Антуан Делаваль, приехавший из Франции в 1697 году, был главным строителем азовских укреплений, а его двух помощников, Давида Гольцмана, прибывшего из Бранденбурга в 1695 году, и А. В. Кирхенштейна, приехавшего из Саксонии в 1699 году, Петр вызвал из Азова на строительство Петербурга (И. Грабарь. История русского искусства, т. III, стр. 28). Сам Петр в апреле 1698 года отправил в Россию60 англичан, более 150 славян, греков, итальянцев и сверх того 580 служилых людей (Н. Устрялов. История царствования Петра Великого, т. III. СПб., 1858, стр. 110).

Лишь в конце XVII столетия при типографии московской Оружейной палаты возникла первая художественная школа. Ее организатором и бессменным руководителем был Михаил Петрович Аврамов, один из культурнейших людей своего времени, выдвинутый Петром, очень его ценившим. В школу принимали мальчиков, проявивших склонность к искусству. Их обучали грамоте, арифметике, иностранным языкам и рисованию. Здесь получили первоначальное образование будущие русские портретисты, братья Иван и Роман Никитины, а также выдающийся русский зодчий Земцов. Преподавателями в школе были главным образом иностранцы, но наряду с ними преподавали и русские, как, например, братья Адольские. Позже Аврамов привлек к преподаванию и Ивана Никитина. Когда в 1711 году Петр выстроил в Петербурге здание для типографии, он приказал Аврамову перевести московскую типографию в новую столицу вместе со школой и ее лучшими учениками. Здесь школа, поддерживаемая царем, значительно расширилась; в ней увеличилось количество обучающихся и прибавилось число предметов преподавания. Аврамов ввел рисование не только с гравюр и гипсов, но и с натурщиков — «с натураля», а также и писание красками. Так в первые годы XVIII века начали готовить кадры живописцев и архитекторов, сперва в Москве, а затем в Петербурге.

Типографская школа была не единственной в Петербурге. Одновременно с расширением ее деятельности была создана Морская академия, при которой также организовали школу, где наряду с общеобразовательными предметами и обязательным рисованием преподавались корабельно-строительные дисциплины и давались сведения по основам архитектуры. В последние годы жизни Петра в Петербурге была открыта и специальная инженерная школа, в которой преподавали иностранные инженеры, постепенно собиравшиеся в новую столицу.

Не довольствуясь этими мерами, царь искал и других путей для создания кадров специалистов-техников, особенно архитекторов, нужда в которых при постройке Петербурга быстро росла из года в год. С течением времени он все реже выписывал из-за границы дорого обходившихся архитекторов, прибегая к этой мере только в случаях необходимости заменить то одного, то другого умершего крупного мастера. Так было после смерти Шлютера, замененного Леблоном; так было и после смерти последнего, на место которого был выписан Микетти. Но с 1720 года прекратилось заключение новых контрактов в Посольском приказе. Более того, Петр понемногу начал освобождаться от иностранных мастеров, и они один за другим получали «апшиты» и уезжали на родину.

Петр постепенно приходил к заключению о необходимости прекратить выписку дорого обходившихся иностранцев и опираться в дальнейшем на своих собственных специалистов. Это мнение разделялось многими его современниками. В числе их был и Аврамов, весь смысл своей работы видевший в выращивании отечественных художников. Но Петр был прав в общих своих установках по строительству Петербурга, привлекая иностранных мастеров. Вначале у него не оставалось иного выхода, потому что нужных ему отечественных специали-

стов просто не было. Однако по одному тому, как энергично он строил школы, как заставлял иностранцев обучать русских и как понемногу начал отказываться от услуг приезжих, ясно виден намеченный им план дальнейших действий. Вопреки мнению славянофилов, Петр никоим образом не считал нормальным положение, создавшееся в самом начале XVIII века, и смотрел на массовое привлечение иностранцев, как на неизбежную, но временную необходимость. По мере того как начали подрастать русские мастера, образовавшие внушительную силу, надобность в чужеземцах миновала. Однако сразу покончить с ними царь не хотел, справедливо полагая, что это станет возможным только спустя несколько лет, в результате важнейшего решения, принятого им в начале 1715 года и осуществленного летом этого же года.

Отправляясь в свое второе большое заграничное путешествие, Петр указом от 2 марта 1716 года приказал Конону Зотову подобрать двадцать человек дворянских детей не моложе семнадцати лет и отправить их за границу для обучения. На словах он дал Зотову подробную инструкцию, как производить отбор, куда и как направить всю партию. В отборе принял участие и сам царь, знавший лично, еще по Москве, некоторых из числа намеченных к поездке. Помогал в этом деле и Аврамов, которому, лучше чем кому-либо другому, было известно, кто из молодежи обнаруживал наибольшие способности к искусству. Всего для обучения различным видам искусства было отобрано тринадцать человек; остальные семь человек предназначались для освоения других специальностей.

Весной 1716 года ученики собрались в путь, но выехали не все одновременно, так как посылались они в разные страны и города. Для обучения живописи в Италию были направлены братья Иван и Роман Никитины, Михаил Захаров и Федор Черкасов. Их отвез в Венецию царский «резидент» в Италии П. И. Беклемишев. Тогда же Ю. И. Кологривов повез в Италию своих опекаемых, будущих зодчих — Петра Еропкина, Тимофея Усова, Федора Исакова, Петра Колычева. Ему их особо доверили потому, что он сам за год перед тем обучался в Риме архитектуре у архитектора Чиприани. В Голландию отправили для обучения живописи Андрея Матвеева и гравера Степана Коровина, для изучения архитектуры — Ивана Коробова, Ивана Мордвинова, Ивана Устинова[1].

Таким образом, пенсионеры, предназначенные для обучения архитектуре, были разделены на две группы: одну повез в Италию Кологривов, другая была направлена в Голландию. Мы, вероятно, мало знали бы об итальянских учениках, если бы кое-что существенное об этом не сообщил в 1752 году скромно доживавший свой век в деревне Кологривов. Осенью этого года И. И. Шувалов, задумав организовать Академию художеств, хотел предварительно отправить за границу нескольких молодых людей для обучения архитектуре. Зная, что Петр I посылал в свое время большую партию учеников в Италию и Голландию, он

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, Записная книга указов от 1723 года, л. 52.

затребовал из архива справку относительно условий и порядка, какие существовали раньше при отправлении в заграничную выучку русских учеников[1]. Кстати вспомнили и о Кологривове, который на запрос И. А. Черкасова сообщить, что он по этому вопросу знает («дабы, получа таковое известие, взять пример об отправлении») ответил обстоятельным письмом.

Из Амстердама Кологривов отвез четырех вверенных ему учеников «на брантовом фрегате в Ливорну и велел себя ждать тут, где оне, шесть месяцев живучи, нечто научились по-итальянски». Он вынужден был их покинуть, так как по царскому заданию дважды ездил в Англию и раз во Францию. «И оне,— продолжает Кологривов, — хотя не очень научились довольно, а нужду говорили. И как я миновал Ливорну, через Венецию по указу в Рим прибыл, взял того ж архитектора, у кого я учился, и учителя языку, а потом, когда вразумились нечто моральной философии и рисовать, и в мою бытность два года или полтретя принялись очень похвально, кроме Исакова, как их чертежи явствуют в кабинете»[2].

Чертежи всех их сохранились в архиве, нет только рисунка Исакова, отпущенного Кологривовым в 1718 году в Россию с архитектором Микетти, который наотрез отказался ехать без сопровождающего. Кологривов рад был отделаться от Исакова, очень ленивого и мало успевавшего[3]. Лучший среди присланных из Италии чертежей—Еропкина. Он изображает разрез знаменитой церкви К. Борромини —Сан-Карло у четырех фонтанов. Этот чертеж Еропкина, обнаруживающий уже некоторую техническую выучку, — по всей вероятности, учебная копия с данного ему оригинала. Усов прислал план той же церкви, а Колычев — рисунок ее фасада. Со всеми чертежами хранится и кологривовский, который едва ли не хуже других. Это — проект какого-то торжественного зала с необыкновенно вычурными колоннами, завершающимися амурами, которые, как бы сняв с колонн капители, держат их над своими головами. Конечно, это не собственное произведение Кологривова, а копия с какой-нибудь архитектурной фантазии его учителя Чиприани, к которому он пристроил и привезенных им учеников.

Как русским живописцам, так и их соотечественникам-архитекторам жилось в Италии нелегко. В 1718 году, по распоряжению из Петербурга, им неожиданно убавили положенное содержание. В январе 1719 года Кологривов обратился с отчаянным письмом к Макарову, прося его исходатайствовать восстановление

[1] Рапорт Московского архива от 7 сентября 1752 года (ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 303, л. 4); архивная справка от 10 сентября 1752 года (там же, л. 9—11).

[2] ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 303, л. 2.— Порученные заботам Кологривова ученики, не дождавшись его в Ливорно, добрались кое-как до Венеции, а оттуда в Рим, где он их и разыскал.

[3] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, кн. 36, л. 584. — Вернувшись в Петербург, Исаков состоял учеником при Микетти вплоть до отъезда последнего из России в 1723 году, после чего перешел в ученики к Земцову. В 1730 году получил звание «архитектурии гезеля» и был назначен помощником Мордвинова по загородным дворцам (ЦГИАЛ, ф. 470, протоколы Канцелярии от строений за 1730—1732 годы; Н. Собко. Словарь русских художников, т. II, вып. 1. СПб., 1895, стр. 501).

прежнего оклада[1]. Один из пенсионеров, Колычев, не выдержав тяжелых условий жизни, по сообщению Кологривова, «отбыл из Рима бегом», другими словами, бежал неизвестно куда. В конце-концов он добрался до России, где его имя встречается при разных поделках в Петербурге в команде Земцова, но самостоятельной роли он не играл.

В январе 1724 года Усов извещал Макарова о выезде его и Еропкина в Петербург из Амстердама, куда они прибыли на корабле из Неаполя[2]. Весной оба архитектора уже находились в Москве, где были приняты царем и получили от него первое творческое задание — составление проекта дворца в Преображенском. В декабре 1724 года Петр дал указ Канцелярии от строений освидетельствовать «о удостоинстве обучавшихся во Италии архитектуры цивились Тимофея Усова и Петра Еропкина». Экзаменационная комиссия состояла из Доменико Трезини, Земцова, Кьявери и Растрелли-отца. Последние двое «удостоили их быть архитекторами», а Трезини и Земцов» удостоили гезелями до усмотрения в сущей их в практике». В 1725 году оба они были возведены в звание архитектора с жалованием в 550 рублей[3].

По-иному, чем у итальянских пенсионеров, протекало обучение отправленных в 1718 году архитекторов Ивана Коробова, Ивана Мордвинова и Ивана Устинова. Последний приехал в Голландию уже опытным архитектором и, завершив там свое образование, очень скоро вернулся в Россию. Коробов и Мордвинов пробыли в Голландии девять лет. Интересные подробности о годах их обучения содержатся в реляции от 10 июня 1727 года царского агента в Амстердаме фан дер Бурха, разысканной в 1753 году по поручению И. И. Шувалова. В этой реляции, в частности, говорится, что руководителем Коробова и Мордвинова был архитектор Шейнфурт и что они «училися гражданской архитектуре, также делать слюзы, сады заводить и как здесь под фундаменты сваи бьют»[4].

Петр I неустанно указывал, что строительному делу русским надо учиться в Голландии, а не во Франции и Италии, ибо нигде топографические и климатические условия не приближаются так к условиям невских берегов, как в Голландии. Особенно он настаивал на изучении шлюзной техники. Вот что он писал Коробову незадолго до своей кончины: «Иван Коробов! пишешь ты, чтоб отпустить тебя во Францию и Италию для практики архитектуры цивилис; во Франции я сам был, где никакого украшения [в архитектуре нет и не любят, а только гладко и просто, и очень толсто строят, и все из камня, а не из кирпича; о Италии довольно слышал, к тому ж имеем трех человек русских, которые там учились и знают нарочито; но в обеих сих местах строения здешней ситуации противные места имеют, а сходнее голландские. Того ради надобно тебе в Голландии жить, а не в Брабандии, и выучиться

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 41, л. 238—239.
[2] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, кн. 68, л. 612 и об.
[3] ЦГИАЛ, ф. Конторы строений домов и садов, оп. 4, д. 362, л. 5—6, 20 и об.
[4] ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 303, л. 9—11.

маниру голландской архитектуры, а особливо фундаментам, которые нужны здесь; ибо равную ситуацию имеют для низости и воды, а также и тонкости стен, к тому ж огородам препорции, как их размерять и украшать, как лесом, так и всякими фигурами, чего нигде в свете столько хорошо делать не умеют, как в Голландии, и я ничего [так от тебя] не требую как сего, также и слюзному делу обучиться надлежит, которое здесь зело нужно; того ради, отложа все, сему предписанному учись» [1].

В 1723 году в Голландию был прислан для обучения «палатному и каменному делу» новый пенсионер — Михаил Башмаков, который пробыл там до 1728 года. Фан дер Бурх в октябре 1728 года доносил в Петербург, что Башмаков «безотходно работал у Клааса Клинкейбеля, а зимним временем учился писать, арифметике и рисовать, и нынешнею бы зимою он совершенно мог обучиться, еже бы ему не повелено было отселе в Россию возвратиться, а он во всю свою здесь жизнь всегда прилежно учился» [2].

Кроме Башмакова, в 1723 году Петр I приказал послать в Голландию двух учеников Микетти — Ивана Мичурина и Петра Смита [3]. Отправка Смита была, по-видимому, отменена, так как его имя встречается в 1726 году в списке архитектурных учеников при постройке Стрельнинского дворца [4]. Мичурин же не сразу после царского указа выехал в Голландию. В сентябре 1723 года он подал еще одну челобитную, свидетельствующую о его тщательной подготовке к предстоящей поездке. Имея некоторый строительный опыт, он просил помочь ему запастись необходимыми пособиями, о чем не думали неопытные ученики, уезжавшие до него за границу [5]. В 1724 году Мичурин уже усердно изучал строительство в Амстердаме. В конце этого года сюда вернулись Коробов и Мордвинов из Антверпена, приехавшие по приказу из Петербурга для завершения своего образования. Они получили наказ разъезжать по стране, приглядываясь к голландской строительной практике [6]. Когда до Амстердама дошла весть о смерти Петра I, все трое голландских учеников, набравшись смелости, решили обратиться к Екатерине I с просьбой в дальнейшем освободить их от изучения строительства шлюзов и разрешить заниматься своим прямым делом — изучением архитектуры [7]. В ответ на письмо, признанное непристойным, как противоречащее прямым указаниям царя, все трое получили из Петербурга такой нагоняй, что немедленно поспешили принести повинную в том, что осме-

[1] И. Голиков. Дополнение к деяниям Петра Великого, т. XIV. М., 1794, стр. 380—381.

[2] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. 94. СПб., 1894, стр. 161.

[3] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 65, л. 185 и об.; ЦГИАЛ, ф. Гофинтендантской конторы, кн. 26, л. 301.

[4] В Отделении рисунков Гос. Эрмитажа хранится проект фасада двухэтажного дома, имеющий подпись П. Смита.

[5] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, д. 65, л. 181.

[6] Письмо Коробова и Мордвинова на имя Петра I от 15 января 1725 года (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, кн. 71, л. 359—360).

[7] Письмо от 3 марта 1725 года (там же, д. 72, л. 313 и об.).

лились просить отмены указа Петра I[1]. Вскоре они послали в Петербург еще одно письмо— об успешном изучении ими строительства шлюзов.

Коробов и Мордвинов вернулись в Петербург в августе 1727 года[2]. Мичурин же осенью 1726 года выхлопотал продление срока обучения в Голландии[3]. Он возвратился в начале 1729 года, именуясь «учеником архитектуры и шлюзного дела», а 13 мая этого же года был издан указ об освидетельствовании его теоретических и практических знаний[4]. Возвращаясь на родину, предусмотрительный Мичурин на всякий случай захватил с собою похвальные отзывы нового царского агента в Голландии Яна Стефано и своего непосредственного руководителя архитектора Бауршета. Последний высоко оценил знания Мичурина: «Он так преуспел, что он все части, потребные к архитектуре, разумеет, понеже может совершенное строение и со всем, что ко оному принадлежит, зделать»[5].

Из пенсионеров Петра I большими мастерами, оставившими заметный след в русской архитектуре, стали Еропкин, Усов, Коробов и Мичурин. Но строительные планы Петра не ограничивались воспитанием этих превосходных русских мастеров — ему нужны были сотни. Две очередные задачи ставил перед собой царь в свои последние годы, проводя их настойчиво в жизнь: обучение русских мастеров с предоставлением им ведущей роли в стране и создание специального художественного учебного заведения. Петру теперь мало проекта Академии наук с художественным департаментом при ней, он мечтает о совершенно самостоятельной Академии художеств. Даже в самые тяжелые для него дни — в дни суда над царевичем Алексеем — Петр думает об Академии, кладя на мемориале А. Фика резолюцию: «сделать Академию, а ныне приискать из русских, кто учен, и к тому склонность имеет»[6]. В 1719 году цейхдиректор Аврамов подал Петру проект расширения художественной школы при типографии, а в 1724 году, переработав и расширив свое предложение, он передал Петру детально разработанный проект организации Академии художеств. Одновременно с ним другой радетель о воспитании собственных кадров, Андрей Нартов, в свою очередь подал Петру проект «о сочинении академии разных художеств». Все эти проекты, благожелательно встречавшиеся царем, показывают, как крепко сидели в его голове две основные идеи его воспитательных взглядов в области искусства: Россия для русских и создание Академии художеств. Если бы не преждевременная смерть Петра I, Россия, быть может, получила бы свою Академию художеств на 30 лет раньше, чем она появилась.

[1] Письмо от 20 апреля 1725 года (там же, л. 312—314 об.).

[2] ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, д. 50, л. 63.

[3] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 81, л. 305.

[4] П. Баранов. Опись высочайшим указам и повелениям, хранящимся в С.-Петербургском сенатском архиве, за XVIII век, т. II. СПб., 1875, стр. 189.

[5] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 81, л. 246.

[6] «Полное собрание законов Российской империи», т. V. СПб., 1830, стр. 574.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ АРХИТЕКТУРА 20—30-х ГОДОВ XVIII ВЕКА

С. С. Бронштейн

В первые месяцы после смерти Петра в строительстве Петербурга внешне как будто не произошло изменений. По-прежнему укреплялась «Санктпитербурхская фортификация», возводился Петропавловский собор, где теперь во временном деревянном сооружении лежал прах основателя города. Заканчивалось начатое при Петре. Строились даже новые дворцы, продолжались обширные работы и в пригородных резиденциях. Это было время своего рода инерции петровских начинаний, ибо новые правители не отличались ни пониманием задач дальнейшего развития Петербурга, ни твердой волей и целеустремленностью в своих действиях.

Вскоре, однако, стали обнаруживаться некоторые новые и существенные явления. Дворянство, переведенное на жительство в Петербург, пользуясь ослаблением власти, торопилось под разными предлогами покинуть город. Летом 1725 года население новой столицы сократилось уже почти вдвое. Повторные указы о застройке Васильевского острова не имели прежней силы. В распоряжениях правительства появилась двойственность. Наряду с подтверждением обязательного строительства в Петербурге, теперь разрешалось продавать начатые дома и тем самым освобождаться от их окончания. Прежнее широкое строительство общественных сооружений теперь уступает место преимущественно дворцовому — явление, типичное для того времени. Интересы правителей все более замыкаются в тесном кругу дворцовой жизни, дворцовых интриг и борьбы, а дело дальнейшего развития Петербурга все более и более отступает на задний план. Уже во второй половине 20-х годов наблюдается неуклонное сокращение строительства; рост города постепенно прекращается, и к 1728 году налицо уже все признаки запустения и разрухи.

Быть может, наиболее значительным событием архитектурной жизни Петербурга этих лет явилось начало самостоятельной деятельности Земцова — одного из крупнейших зодчих первой половины XVIII века, а также первых пенсионеров Петра I — Еропкина, Усова и Коробова. С их появлением заканчивается своего рода подготовительный период в развитии петербургской архитектуры, и дальнейшее строительство города переходит в руки русских специалистов, получивших широкое архитектурное образование.

Михаил Григорьевич Земцов (1686—1743) выдвинулся еще при жизни Петра. Первоначальное художественное образование он получил в Москве, в школе при Оружейной палате. В 1709 году Земцов попал в Петербург в незадолго до того учрежденную Городовую канцелярию, или Канцелярию городовых

дел, позднее, в 1723 году, переименованную в известную Канцелярию от строений. Уже через несколько лет он становится ближайшим помощником и фактическим заместителем Доменико Трезини. Способный зодчий и одаренный рисовальщик, Земцов, по всей вероятности, оказывал Трезини существенную помощь в его многочисленных работах. В 1719 году молодой архитектор был послан в Москву для урегулирования застройки и надсмотра за благоустройством в оставленной столице. Однако уже в сентябре 1720 года он возвращается в Петербург, оставив начатые по его чертежам постройки в Кремле и в Китай-городе. Вскоре Земцов снова покидает Петербург. Теперь ему поручают продолжать строительство дворца жены Петра, Екатерины Алексеевны, в Екатеринентале (Кадриорге) по проекту Микетти[1]. Руководя на месте строительством и самостоятельно разрабатывая проект Микетти, Земцов неизбежно должен был вносить в него много своего личного, особенно в отделке интерьеров (*стр. 113 и вклейка*). После отъезда Микетти из России в 1723 году, Земцов, получив полную творческую самостоятельность, развивает огромную архитектурную деятельность[2].

В петербургском строительстве конца 20-х годов Земцову принадлежала основная, руководящая роль. С 1722—1723 годов он сделался фактическим руководителем строительства царских дворцов и парков. Летом 1725 года Земцов возводит на берегу Невы перед Летним садом «Зал для славных торжествований» — большое деревянное сооружение, предназначенное для празднеств по случаю свадьбы дочери Петра — Анны. В 1726—1728 годах по его проекту строится дворец Екатерины на Фонтанке, так называемый «Итальянский дом». Он работает в Петербурге и в пригородных резиденциях, всюду успевая и везде трудясь в полную меру сил, с редкой преданностью своему делу.

Весной 1724 года вернулись на родину и приехали в Москву обучавшиеся в Италии архитекторы Петр Михайлович Еропкин (ок. 1698—1740) и Тимофей Никитич Усов (1700—1728). Первой работой Еропкина было порученное ему Петром проектирование и строительство дворца и парка в селе Преображенском под Москвой[3]. Усову же было предложено продолжать постройку дворца в Стрельне, оставленную Микетти. Летом 1725 года, после трехлетнего перерыва, строительство Стрельнинского дворца возобновляется и ведется «по чертежу и показанию

[1] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, кн. 19, л. 93, 104.— Постройка Екатеринентальского дворца продолжалась с 1718 по 1725 год. Над устройством обширного парка при дворце, кроме Земцова, работали садоводы и в их числе Илья Сурмин, один из лучших русских мастеров садово-паркового искусства XVIII столетия.

[2] Будучи уже вполне сложившимся мастером, Земцов долгое время продолжал числиться учеником, а затем «архитектурии гезелем». Лишь в 1724 году он был признан достойным звания архитектора.

[3] Проекты не дошли до нас, но о замыслах Еропкина можно судить по обстоятельному письму, которым он сопроводил чертежи (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, кн. 66, л. 890, 891). Строительство дворца, начатое в 1725 году, было вскоре приостановлено из-за смерти Петра; в 30-х годах дворец был достроен в очень упрощенном виде (П. Петров. П. М. Еропкин. — «Зодчий», 1878, № 5, стр. 54—55), а в 1737 году он сгорел.

архитектора Тимофея Усова»[1]. Вместе с дворцом в Стрельне ему был передан ряд построек и в Петергофе. Однако завершить начатое Усову не удалось. Осенью 1726 года ему, вместо Земцова, неожиданно было поручено наблюдение за постройкой «Итальянского дома», а несколько месяцев спустя он был направлен в Москву для работы в усадьбе Головина и навсегда покинул Петербург[2]. Преждевременная смерть весной 1728 года прервала его так блестяще начавшуюся архитектурную деятельность.

Постройка «Зала для славных торжествований» и «Итальянского дома», работы в Летнем саду и в пригородных резиденциях, продолжение строительства Кунсткамеры и здания Двенадцати коллегий, начатых еще при жизни Петра, были последними взлетами еще недавно бурного строительства Петербурга. Борьба вокруг престола занимала все помыслы руководителей дворцовых партий. Все ощутительнее становились экономические затруднения; суммы, отпускаемые на новое строительство, все сокращались, не хватало и рабочих рук.

Летом 1727 года, вскоре после падения еще недавно всесильного Меншикова, когда не только перспективы дальнейшего развития, но и самая судьба Петербурга была чрезвычайно неясна, на родину вернулись из Голландии петровские пенсионеры И. К. Коробов и А. П. Мордвинов. Сразу по приезде они получили звание архитекторов и были зачислены в штат Канцелярии от строений, но вскоре Коробов был направлен в распоряжение Адмиралтейства, где он был назначен на место Кьявери[3], а Мордвинов в 1731 году переведен в Москву. Следующая, новая группа пенсионеров — архитектор И. А. Мичурин, «палатных дел» ученик М. Башмаков и ученики-садоводы Ф. Пермяков и Н. Кондаков — была распределена между Канцелярией от строений и Адмиралтейством. Впрочем, Мичурин вскоре был также отправлен в Москву.

Полный переход власти в руки Верховного тайного совета и фактическое правление Долгоруких резко сократили и без того угасавшее петербургское строительство. Совет, предполагая вернуть столицу в Москву, приостановил ряд построек, и в том числе строительство дворца Петра II на Васильевском острове. В январе 1728 года Долгорукие привезли малолетнего Петра II в древнюю столицу[4]. За двором в Москву поспешили сановники и дворянство, за ними потянулись купцы, даже ямщики — и те начали покидать Петербург. Оставленный на попечение генерала Б. Х. Миниха город быстро разрушался. Наспех построенные на трясине дворцы приходили в упадок. Разваливались недостроенные дома на Васильевском острове. Вода подмывала набережные. Оставшийся в Петербурге неимущий люд произвольно строил «на просторе» свои жилища. Слободы теряли

[1] ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, д. 59, л. 42.

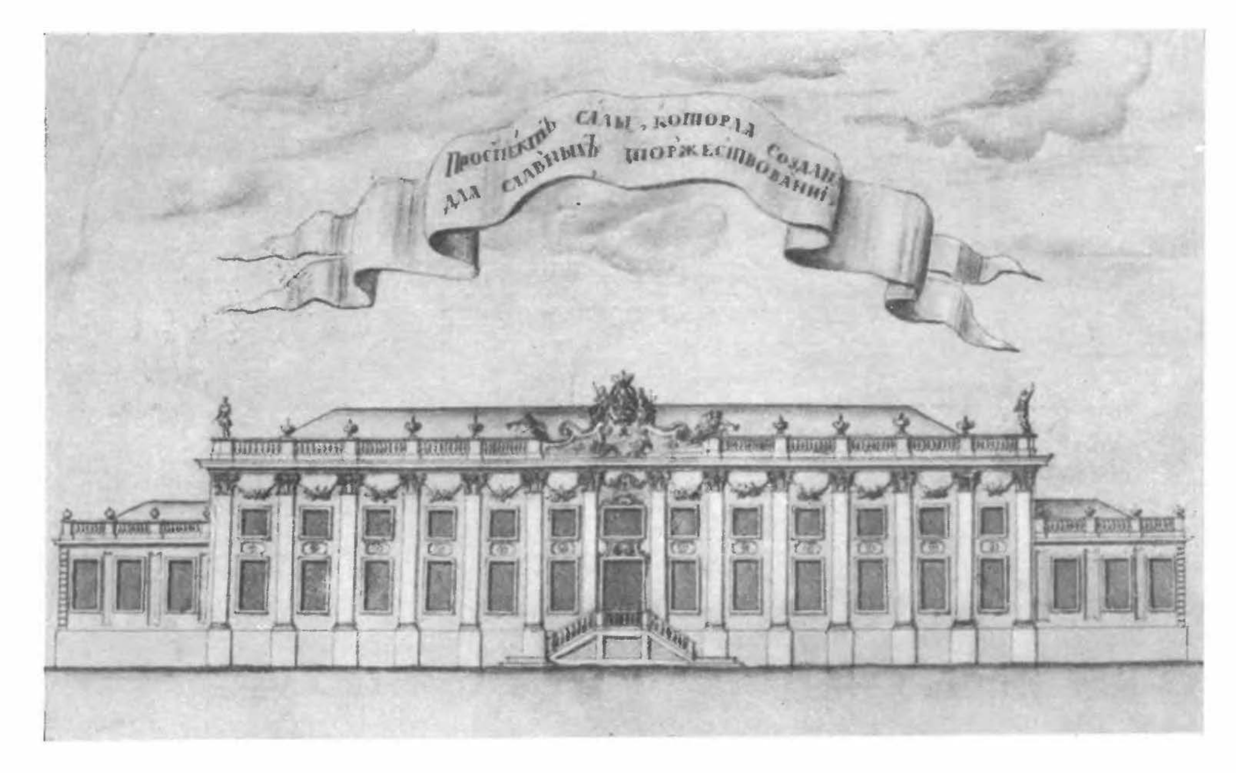
[2] После отъезда Усова в Москву руководство строительством Стрельнинского дворца перешло к Еропкину.

[3] Назначение Коробова было вызвано длительным недовольством Адмиралтейств-коллегии недобросовестной работой иностранных архитекторов — фан Звитена, Джузеппе Трезини и Кьявери.

[4] В ноябре 1727 года Еропкину было поручено возвести в Москве триумфальные арки в честь въезда Петра II (ЦГАДА, Дворцовый фонд, № 34746, д. 8).



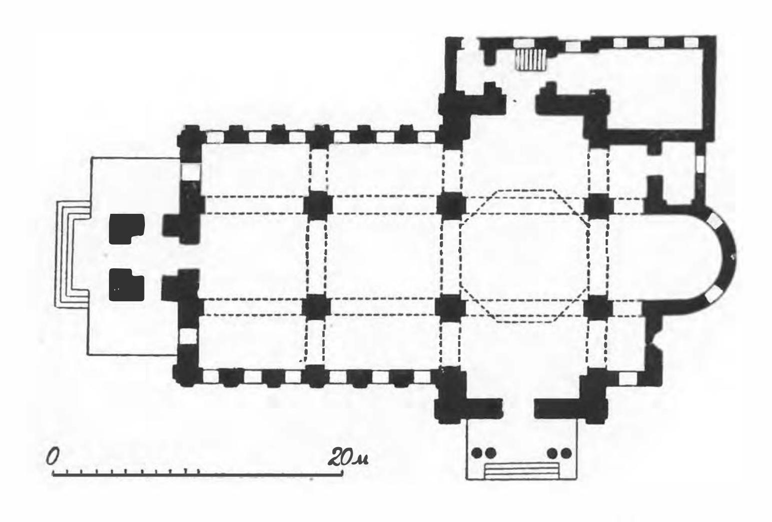
Н. Микетти и М. Земцов. Большой зал Екатеринентальского дворца. Начало 1720-х годов.



М. Земцов. Чертеж «Зала для славных торжествований», построенного в 1725 году.
Гос. Эрмитаж.

последние черты с трудом достигнутой «регулярности». К 1729 году запустение Петербурга достигло таких значительных размеров, что стало угрожать его дальнейшему существованию. Необходимость сохранения города как крепости и порта заставила принять некоторые меры к возвращению хотя бы части населения. Сенатский указ от 16 июня 1729 года обязывал «купецких и ремесленных людей с женами и детьми» вернуться в Петербург под страхом каторги и потери состояния. Однако, несмотря на угрозы, жители, в свое время насильно загнанные в новую столицу, не спешили возвращаться в далекий, нелюбимый город.

В эти годы строительство в Петербурге замирает. Продолжается лишь сооружение Петропавловской крепости. В самом городе производятся незначительные работы «для нужд купечества», вяло ведутся постройки в Адмиралтействе. На фоне почти полного прекращения гражданского строительства особенно резко выделяется сооружение церквей. В 1728 году Коробов начинает постройку деревянной Богоявленской церкви в Кронштадте. Почти одновременно он строит деревянную же церковь Вознесения в «Переведенских слободах», невдалеке от Адмиралтейства. В 1729 году Земцов приступает к сооружению каменной церкви Симеона и Анны, одного из лучших памятников петербургского зодчества первой трети XVIII века, словно чудом возникшего в годы самой жестокой строительной разрухи.



М. Земцов. План церкви Симеона и Анны в Ленинграде.

Настойчивые попытки Петра временно, до творческого возмужания молодых русских зодчих, строить свой город силами мастеров западноевропейской архитектуры не дали ожидаемых результатов. Крупные архитекторы в чуждых им условиях не смогли осуществить ничего значительного. Начатые ими постройки заканчивались, переделывались, изменялись другими. Нахлынувшие в Петербург в погоне за легким заработком иностранные третьестепенные архитекторы и просто «палатных дел мастера» менее всего были способны осуществить обширные градостроительные замыслы Петра. Одни лишь работы Доменико Трезини, несмотря на известную сухость архитектуры, оставались на достаточно высоком профессиональном уровне. В этих условиях особые надежды должны были возлагаться на «пенсионеров» и архитекторов, выросших на самом строительстве Петербурга. Эти надежды оправдались: Земцов и Коробов не только смогли взять в свои руки почти все строительство, но уже в первых своих работах внесли нечто новое в петербургскую архитектуру. В тяжелые годы политических смут и экономической разрухи они сумели создать сооружения, отличавшиеся благородством стиля, сдержанностью и ясностью форм, сооружения вполне самостоятельные, возникшие не в подражание определенным образцам или мастерам, а в результате творческого освоения наследия архитектуры Возрождения и барокко и на основе традиций русского зодчества. Эти постройки позволяют говорить о появлении в практике петербургских архитекторов конца 20-х годов стиля, отличного от западноевропейского барокко конца XVII и начала XVIII столетий.

Спокойный ритм пилястр большого ордера в «Зале для славных торжествований» (*стр. 125*), построенном Земцовым, свидетельствует уже об ином подходе к композиции и прорисовке здания, о совсем других взглядах на архитектуру, по сравнению с измельченностью пропорций и примитивностью деталей в постройках



М. Земцов. Церковь Симеона и Анны в Ленинграде. 1729—1734 годы.

Гербеля, Маттарнови или Шеделя. Архитектура «Зала для славных торжествований» проста, величественна и лишена барочных излишеств. Она была бы даже слишком сурова, если бы пояс гирлянд и «вставки» между окнами не смягчали строгость членений, не делали ее светлой, нарядной, что вполне соответствовало праздничному назначению постройки. Хорошо нарисованные фасад и план этого недолго просуществовавшего сооружения, говорят о незаурядном даровании и художественном вкусе Земцова[1].

«Итальянский дом»[2] состоял из главного, двухэтажного здания, галлерей по обеим его сторонам, вытянутых в одну линию вдоль берега Фонтанки, и боковых павильонов, завершавшихся башнями, в которых размещались лестницы. Судя по дошедшему до нас довольно примитивному рисунку 30—40-х годов XVIII века,

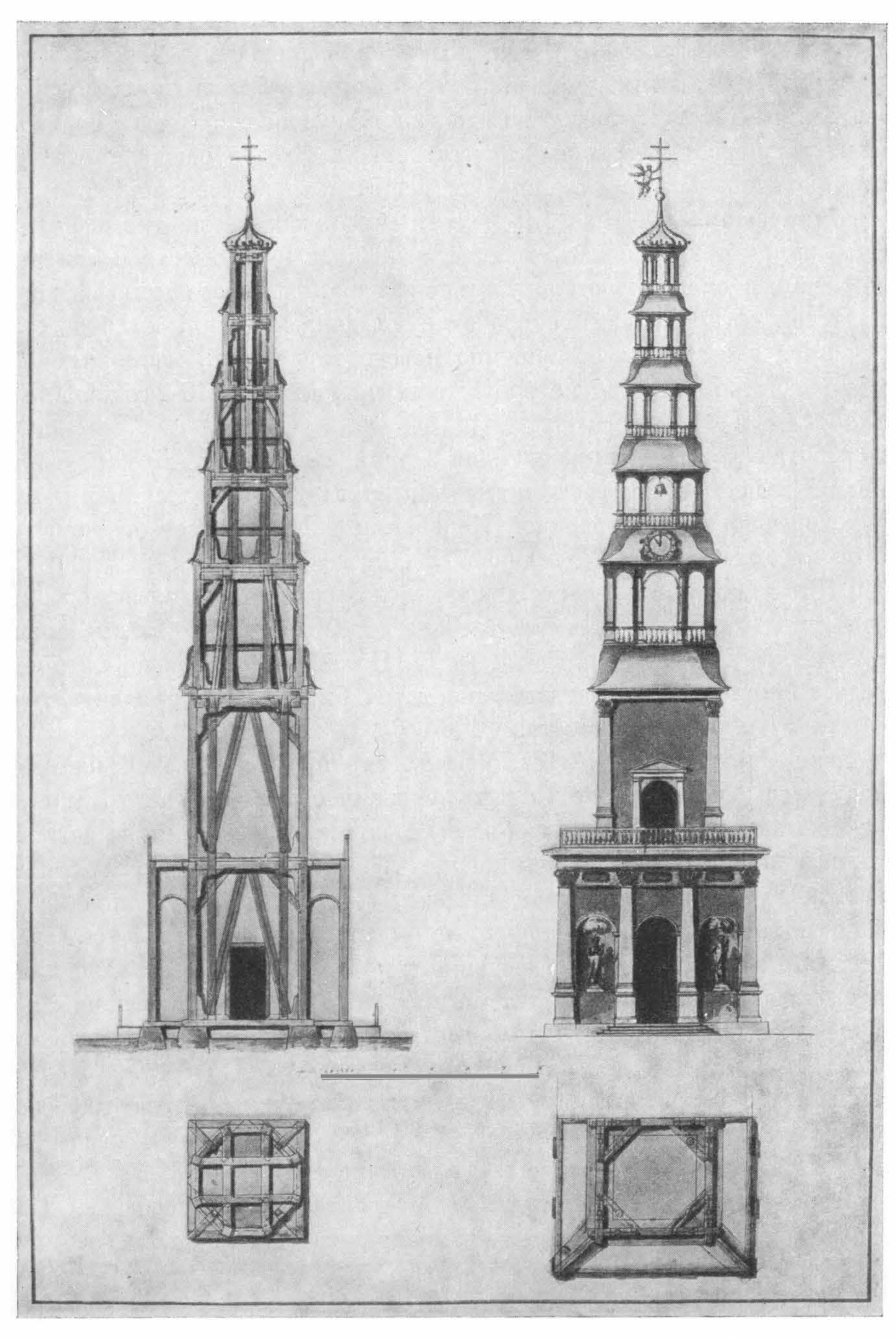
[1] «Зал для славных торжествований» простоял до 1731 года. В 1730 году Анна распорядилась разобрать «Зал» и построить на его месте галлерею. Первоначально «Зал» предполагалось разобрать и вновь поставить на Троицкой пристани. Затем возникло предложение перенести его во «Второй Летний сад», где И. Бланк в 1731 году начал возводить для него каменный фундамент.

[2] Происхождение наименования дворца неизвестно. Во всяком случае так назывался и деревянный дворец, ранее стоявший на том же месте.

декоративное убранство фасадов «Итальянского дома» отличалось еще большей сдержанностью по сравнению с «Залом для славных торжествований». Трехчастное построение сближает «Итальянский дом» с дворцами в Петергофе и Ораниенбауме. Это один из наиболее ранних примеров композиции, сделавшейся затем в различных вариантах излюбленной в русской дворцовой и усадебной архитектуре. Следует заметить, что «Итальянский дом» в свое время был по существу загородным дворцом.

Ярче всего и наиболее последовательно принципы композиции, в ту пору свойственные Земцову, сказались в церкви Симеона и Анны на Моховой улице (*стр. 126, 127*), спроектированной им еще в 1728 году, но законченной лишь лет через шесть. Церковь Симеона и Анны — единственная постройка Земцова, сохранившаяся до наших дней. В течение двух столетий своего существования она претерпела многочисленные переделки, исказившие ее первоначальный облик. Однако и в таком состоянии это значительное сооружение не утратило своих художественных достоинств, отличаясь живописным сочетанием объемов, хорошо найденным силуэтом и каким-то особым благородством архитектурного образа. Композиция церкви проста и выразительна. К основному объему, построенному в типе «восьмерик на четверике» и увенчанному куполом со световым фонарем, с двух сторон примыкают более низкие апсида и трапезная. Над входом в трапезную высится стройная трехъярусная колокольня, завершенная шпилем. Стены трапезной, апсиды и первый ярус колокольни украшены римско-дорическим ордером. Второй ярус колокольни — ионический, третий, верхний, — коринфский, в той же римской трактовке. Последовательное применение ордеров в их каноническом сочетании придает архитектуре Симеоновской церкви определенную цельность и законченность. Соразмерность ее объемов отлично найдена, детали хорошо прорисованы.

Здесь Земцов выступает как зрелый мастер, воспитавшийся на определенных архитектурных принципах и последовательно проводивший их в жизнь, мастер, не боявшийся новых оригинальных решений. В этом отношении чрезвычайно показательно неожиданное, но очень удачное соединение классической ордерной разработки стен трапезной с ломаной, типичной для петровского времени, кровлей, придающее особую выразительность облику всего сооружения. Показательно и смелое сочетание новых архитектурных форм с традиционным типом объемного построения храма, сложившимся еще в предшествующем столетии. Эту преемственность традиций московского зодчества можно отметить не только в общих принципах композиции Симеоновской церкви и в четко выраженной ярусности ее колокольни, но и в отдельных деталях. Таково, например, полуциркульное завершение стен четверика, прямо перекликающееся с аналогичными формами в памятниках московского зодчества начала XVIII века (Меншикова башня, церковь Ивана Воина и др.), или обработка углов восьмерика сдвоенными пилястрами — прием, широко распространенный в русских храмах конца XVII— начала XVIII века.



И. Коробов. Деревянная колокольня Богоявленской церкви в Кронштадте. 1728 год. Чертеж начала XIX века.

Центральный военно-исторический архив

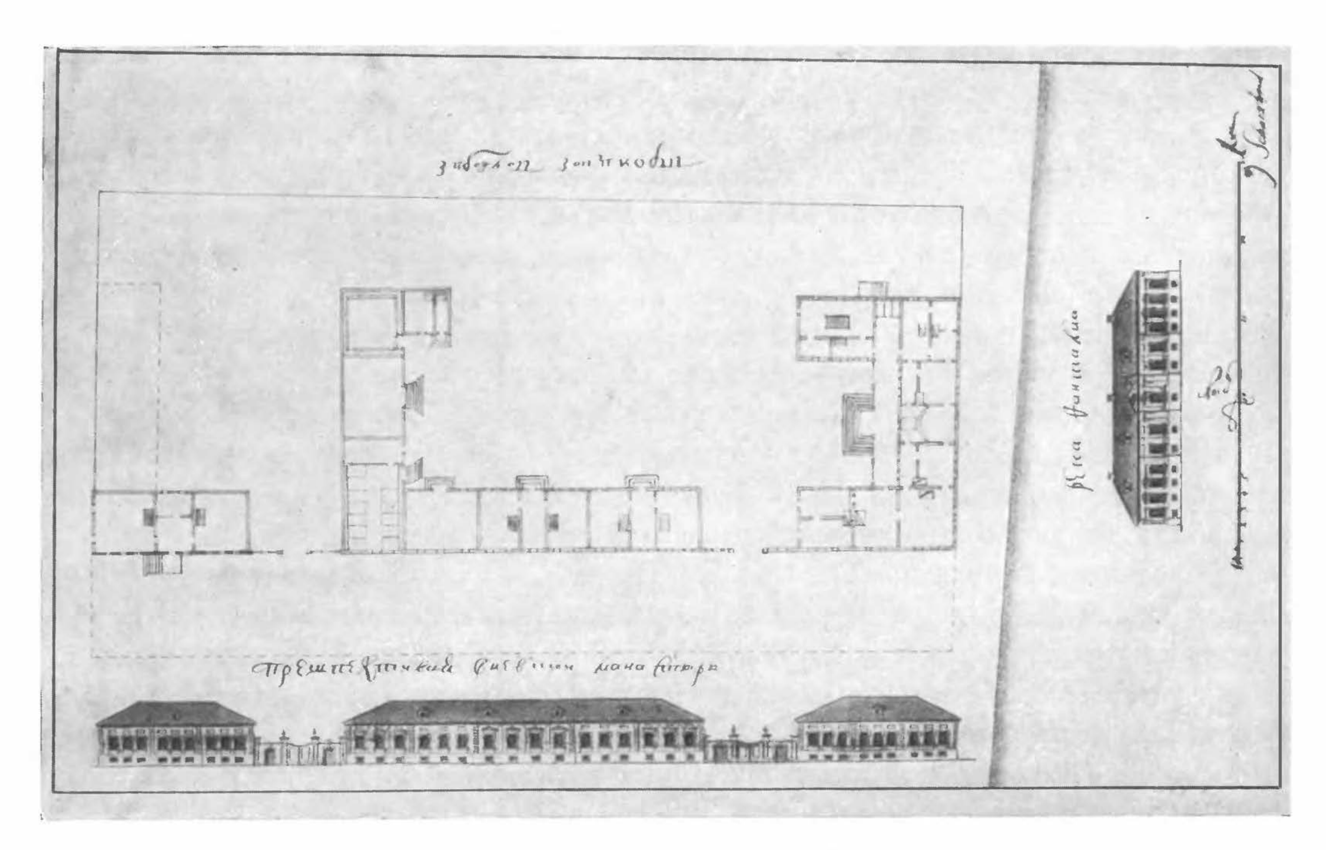
Однако архитектор, воспитанный в духе петровских преобразований, не ставил и не мог ставить своей целью полностью перенести в Петербург традиционные формы московских церквей. Земцов пытался найти новые пути в русском культовом зодчестве, преобразовать канонический тип храма в соответствии с требованиями новой «регулярной» архитектуры. Следуя освященному обычаем расположению основных масс здания, он решительно видоизменил план церкви, ввел в трапезную пилоны, разделив ее тем самым как бы на три нефа, трактуя вытянутый вширь четверик как своеобразный трансепт. Вместе с тем это приближение плана к схеме крестовокупольной базилики не выявлено в наружных объемах. Путем органической переработки различных композиционных систем Земцов пришел к созданию совершенно нового типа храма, оказавшего большое воздействие на строительство петербургских церквей 30—40-х годов XVIII столетия.

Переработка установившихся типов зданий в соответствии с новыми художественными задачами сказалась также и в архитектуре деревянной колокольни Богоявленской церкви, выстроенной Коробовым в Кронштадте (*стр. 129*)[1]. Как и Земцов, он продолжает здесь древнюю традицию строительства многоярусных колоколен. Он даже развивает ее, доводя ярусность почти до возможного предела. При этом Коробов использует столь же последовательно, как и Земцов, весь арсенал классических архитектурных форм. Последнее нисколько не противоречит образу типично русской колокольни, даже, быть может, придает ему своеобразную остроту и новую прелесть.

В церкви Симеона и Анны Земцова и в кронштадтской колокольне Коробова отчетливо видны попытки достигнуть органического слияния традиционности в облике сооружения с новыми формами, с новыми средствами выражения. Это убедительные примеры, подтверждающие преемственность между зодчеством допетровской Руси и архитектурой начала XVIII века. Правда, первые работы Земцова и архитекторов-пенсионеров не могли идти ни в какое сравнение с еще недавно создававшимися блестящими произведениями Зарудного и мастеров его круга в Москве, но следует помнить, что Меншикова башня еще была связана с зодчеством XVII столетия, тогда как в работах Земцова и петровских пенсионеров, при всей их недоговоренности, подчас робости, свойственной первым шагам по непроторенному пути, были заключены черты того нового в русской архитектуре, которое при всем своем первоначальном несовершенстве было неодолимо и которому принадлежало будущее.

Некоторое оживление, наступившее в строительстве Петербурга с 1732 года, находилось в прямой зависимости от политических событий. Анна Ивановна пыталась упрочить свою власть видимостью продолжения дела Петра, авторитетом Петра, его славой. Возвращение столицы в Петербург, восстановление

[1] Колокольня намного пережила церковь и простояла до 1841 года. Видимо, незадолго до ее разрушения были выполнены чертежи, сохранившие нам облик этого в своем роде замечательного сооружения. См. Р. Подольский. Иван Коробов. — «Советская архитектура», сб. 3. М., 1952, стр. 109—110.



Чертеж домов у Аничкова моста. Конец 30-х — начало 40-х годов XVIII века.

Центральный Гос. архив древних актов.

города и его дальнейшее развитие при этом разумелось само собой, как одно из важных политических мероприятий нового правления. Еще до 1732 года был дан ряд распоряжений с целью подготовить разоренный город к приезду императрицы и ее двора. В Москву были вызваны Земцов и Мордвинов с чертежами незаконченных построек. Восстанавливались царские дворцы, парки, пригородные резиденции. Приводились в порядок запущенные «обывательские строения». К приезду Анны Ивановны в Петербурге возводились триумфальные арки по чертежам Трезини и Коробова[1]. Еропкин и Трезини отделывали парадные залы в Летнем дворце и в доме Апраксина на Неве. Земцов строил деревянные флигели Петергофского дворца. Сооружение каменной пирамиды в честь славной морской победы при Гренгаме должно было явиться актом, подчеркивающим верность делу Петра.

Восстановление Петербурга началось в исключительно тяжелое время. Развал экономики, казнокрадство, свирепый разгул «бироновщины» были отличительными чертами царствования Анны Ивановны. Из столицы отправлялись карательные

[1] А. Богданов и В. Рубан. Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга. СПб., 1779, табл. 72, 73, 75; Р. Подольский. Указ. соч., стр. 111.

экспедиции для выколачивания недоимок; разоренное до тла крестьянство, сопротивляясь, покидало родные места.

Несмотря на бедственное положение страны, роскошь придворной жизни росла неудержимо. Хищничество авантюристов во главе с Бироном не знало пределов. Антинациональная политика правительства Анны вызвала протест во всех слоях общества, и даже дворянство роптало, несмотря на бросаемые ему подачки. В возвращении к политике Петра патриоты видели спасение России. Доносы и террор Тайной канцелярии во главе со страшным Ушаковым — послушным орудием Бирона — не могли сломить недовольства; оно росло, ширилось и нашло свое выражение в оппозиции группы А. П. Волынского.

Строительство в Петербурге возобновилось, но ясного представления о путях дальнейшего развития города у правительства не было. Даже в разрешении основного вопроса — где создавать городской центр — проявлялись двойственность и колебания. Формально все указы Петра о преимущественной застройке Васильевского острова сохраняли силу, но никаких действенных мер к их выполнению не предпринималось. В результате на острове за годы царствования Анны не было построено ни одного нового значительного здания, зато близ Адмиралтейства постепенно сложился центр Петербурга, хотя он и не был узаконен.

Строительство, централизованное при Петре, было в 1732 году разделено между различными ведомствами. Так, все, что имело отношение к военным делам,— строение Петропавловской, Шлиссельбургской и других крепостей — было передано Канцелярии главной артиллерии и фортификации; дела, касавшиеся морского ведомства, направлены в Адмиралтейств-коллегию; строительство дворцов сосредоточено в Дворцовой канцелярии и в Конторе строений домов и садов. Все остальное было оставлено Канцелярии от строений[1], во главе которой вместо Сенявина был поставлен бездарный А. Кормедон. В результате этого, выражаясь языком современников, явилось «немалое неудобство и конфузия, чего и разобрать невозможно».

Восстановление городских строений шло неорганизованно, рывками, и в течение нескольких лет Сенат довольно безуспешно пытался заставить петербургскую знать и купечество закончить строительство домов, начатое еще при Петре. Непосредственный надзор за благоустройством города и постройками в эти годы был возложен на Еропкина, сохранившего свое положение в Петербурге, несмотря на близость к Долгоруким. Пытливый ум и энергия Еропкина сказались даже при столь неблагоприятных обстоятельствах. Он по мере возможности заботился о замощении улиц и площадей, устраивал закрытые дренажные стоки, вводил новые улучшенные конструкции набережной[2]. Строительство жилых зданий велось в основном по «образцовым» проектам, разработанным Земцовым и его помощниками. В 1735 году Земцов, до того руководивший

[1] Однако вскоре значительная часть строительных дел была передана в Полицмейстерскую канцелярию, ведавшую также благоустройством города и «обывательской» застройкой.

[2] П. Петров. П. М. Еропкин, стр. 54.

архитектурной частью в Канцелярии от строений, заменил Еропкина на посту архитектора полиции, т. е. городского архитектора.

О значительном изменении требований, предъявлявшихся в тот период к жилой застройке, свидетельствуют сохранившиеся проекты петербургских домов, выполненные Шумахером и учениками Земцова и Еропкина — Филипповым, Дмитриевым, Слядневым, работавшими в Канцелярии от строений и в других ведомствах (*стр. 131*). Дома должны были быть большей частью деревянные, оштукатуренные. Немногочисленные декоративные элементы сводились к рустованным лопаткам на углах здания, наличникам окон, балюстрадам над стенами и высоким крыльцам. При всей своей скромности, архитектура таких домов отличалась большей представительностью от «образцовых» домов Доменико Трезини, строившихся в столице за двадцать лет до того. Примером могут служить проекты дома причта Исаакиевского собора и дома купца Истомина в Московской части, оба, по-видимому, работы самого Земцова[1].

В 30-х годах главным образом достраивалось ранее начатое. Велись работы в Петропавловской крепости, заканчивались здание Двенадцати коллегий, Кунсткамера, Гостиный двор на Васильевском острове. Переделывалась Партикулярная верфь на Фонтанке, продолжалась постройка церкви Симеона и Анны. Возведение «обывательских строений» продвигалось слабо. Незначительное новое строительство ограничивалось дворцами, храмами и ведомственными зданиями. Сюда прежде всего относятся Зимний (третий) и Летний дворцы Растрелли-сына, церковь Рождества богородицы на Невском проспекте Земцова, Литейный двор Шумахера и башня Адмиралтейства Коробова. Последняя — одно из самых замечательных сооружений Петербурга того времени — стала организующим архитектурным центром застройки всего Адмиралтейского острова.

Однако большинство сколько-нибудь значительных сооружений, задуманных в это время, не было осуществлено. В проектах остались такие обширные архитектурные комплексы, как Морской полковой двор Коробова, каменный Гостиный двор на Невском Еропкина и ряд других зданий. Но, несмотря на крайне неблагоприятные условия для строительства, процесс стилистического развития и обогащения петербургской архитектуры идет в эти годы с чрезвычайной быстротой. Перед архитекторами встают новые задачи, требующие разрешения. Именно в эти годы происходит постепенно формирование архитектурного стиля, который с известной натяжкой можно было бы назвать петербургским барокко, стиля, получившего затем яркое выражение в зрелых сооружениях Растрелли и Чевакинского.

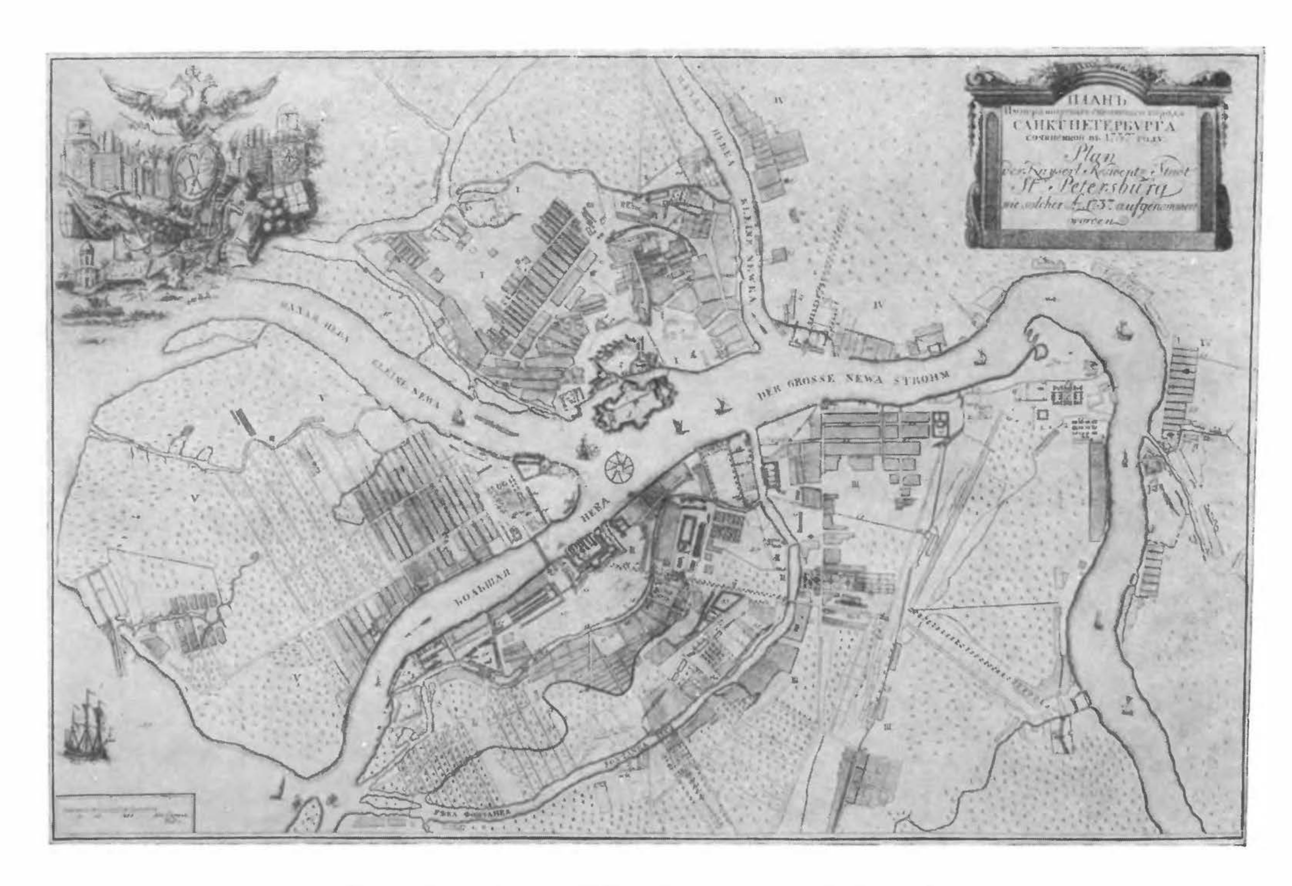
Новые задачи встают и в области градостроительства. Попытки Петра создать изолированный город-крепость на Васильевском острове не увенчались успехом. Несмотря на угрозы и репрессии, дворянство, обязанное застраивать

[1] Проект дома купца Истомина был сделан на основе «образцового чертежа», разработанного в Полицмейстерской канцелярии, очевидно, в 1737 году. Копия с проекта находится в ЦГИАЛ (ф. 1399, оп. 1, д. 673).

остров, предпочитало селиться в других частях Петербурга. Город в основном складывался на левом берегу Невы, близ центров тогдашней петербургской промышленности, у дорог, соединявших Петербург с трактами в глубь страны. Петру не удалось добиться ни объединения разобщенных слобод на территории Петербурга, ни единообразия в отношении системы планировки и застройки города. Попытки Трезини наложить безликую сетку прямоугольных кварталов на уже сложившуюся планировку части поселений были заранее обречены на неудачу, так как они требовали уничтожения большого числа выстроенных зданий и поэтому откладывались на многие годы. Налицо было определенное противоречие между вполне регулярной, но схематической планировкой по проекту Трезини и недостаточно регулярной, но вполне реальной планировкой и застройкой ряда слобод, сложившихся в результате народной градостроительной традиции.

Среди низкой, обычно деревянной и мазанковой, застройки возвышались отдельные значительные сооружения. В 20-х годах над Петербургом уже высился шпиль Петропавловского собора, вдоль Невы выстроился стройный ряд каменных домов и дворцов, сооружались деревянные набережные, разбивались сады, строились административные и общественные здания. Но столичное в Петербурге причудливо сочеталось с сельским, провинциальным, новизна — со стариною, роскошь и благоустройство — с поражающей нищетой и антисанитарией слобод, в которых жило большинство населения города. Петровский Петербург был лишь великолепным «эскизом» грандиозного начинания. В нем была предрешена структура будущего города, намечены его отдельные черты, заложены первые монументальные сооружения. Однако главное было впереди. Надо было твердо решить, как будет развиваться Петербург: следует ли держаться идеи Петра о создании главного массива города на Васильевском острове или искать другое, более реальное решение вопроса. Впереди было объединение слобод в единый город, разработка его планировки, создание застройки, достойной столицы. Особенно остро необходимость преобразования сложившейся планировки и застройки поселений на территории Петербурга встала в связи с фактическим формированием нового городского центра на Адмиралтейском острове. Нужно было произвести перегруппировку населения в пределах города, обеспечить желательное социальное окружение царского дворца и новую парадную застройку столицы. Нужно было также упорядочить уже сложившуюся планировку и застройку, обратив при этом особое внимание на более свободное расселение, так как исключительная скученность и ветхость деревянных строений являлась причиной антисанитарии и создавала угрозу возникновения пожаров. В Петербурге ютилось множество голодного и бездомного люда, бежавшего в город из обнищавших деревень. Страх перед возможностью поджогов не покидал правительство.

Действительно, летом 1736 года в Морских слободах у Адмиралтейства вспыхнул пожар, один из самых больших пожаров в истории Петербурга. Огнем была уничтожена почти вся застройка подле Адмиралтейства. Огромная территория от Зимнего дворца до Крюкова канала представляла собой пепелище.



План Петербурга 1737 года. Гравюра 1743 года.

Власти приписали пожар поджигателям; было изловлено и казнено несколько человек, обвиненных в поджогах. Несмотря на принятые жестокие полицейские меры, летом 1737 года вспыхнул новый пожар, довершивший уничтожение слобод на Адмиралтейском острове. Опустошительные пожары явились одной из причин, заставивших правительство отказаться от ограниченных мероприятий и перейти к коренному преобразованию планировки и застройки всего города. Указы по строительной части, обнародованные в 1736—1737 годах, носили уже общий, широкий характер и оказали большое воздействие на дальнейшее формирование Петербурга. Их составление не могло обойтись без участия городского архитектора — Земцова, архитектора Адмиралтейства — Коробова и, возможно, Еропкина, уже имевшего опыт в вопросах градостроительства и руководившего составлением плана Петербурга, порученного Академии наук.

10 июля 1737 года была учреждена специальная «Комиссия о санкт-петербургском строении» для разработки проекта преобразования города[1]. Задуманные

[1] Состав комиссии был следующий: граф М. Головкин, А. Нарышкин, генерал-майор И. Измайлов, обер-штер-кригс-комиссар Ф. Соймонов, советник артиллерии И. Унковский, майор фортификации Рух и архитектор П. Еропкин. Руководство комиссией было возложено на В. Миниха. Дела комиссии вел сенатский секретарь А. Хег и «инженерной конторы секретарь» Леванидов, по болезни вскоре замененный другим работником.

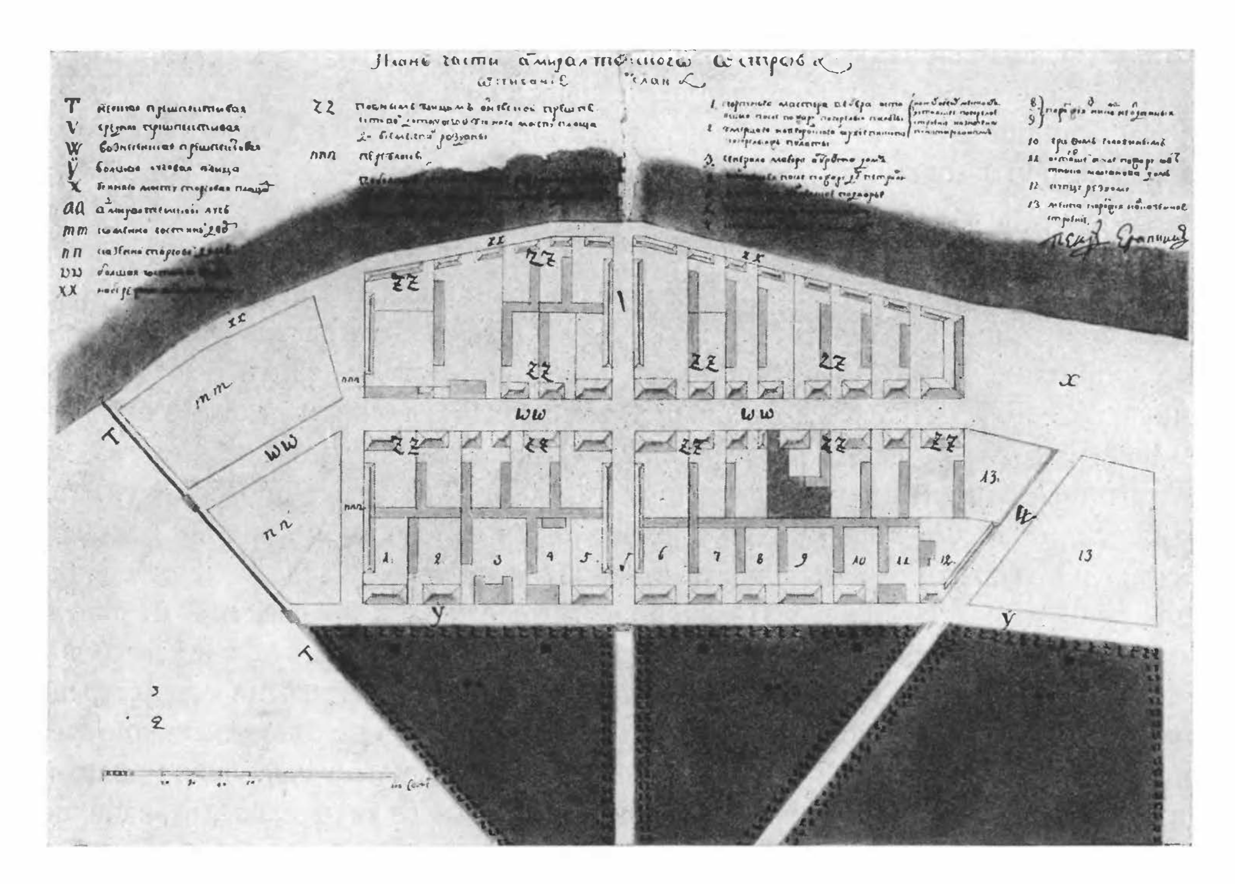


Неизвестный художник. Портрет П. М. Еропкина. 1730-е годы.
Местонахождение неизвестно.

работы были грандиозны. Комиссии предстояло рассмотреть планировку столицы, «исправить непорядки в строениях и каким образом улицы регулировать и где публичным площадям быть и как оные построить надлежит изобразить». Надо было также разработать соответствующие проекты и составить «обстоятельную инструкцию» для инспектирования строительства, «дабы оное строение и регулирование предписанным образом в совершенстве произведено быть могло» [1].

Перепланировка папского Рима в конце XVI столетия ограничивалась лишь районом собора св. Петра и Ватикана. Реконструкция Парижа в XVII столетии не пошла дальше упорядочения района Лувра и создания площадей в центре уже вполне сложившегося средневекового города. Проект перепланировки Лондона, составленный К. Ренном, остался неосуществленным. Лишь в Петербурге предстояло осуществить преобразования, не имевшие себе равных во всей истории мирового градостроительства.

[1] «Полное собрание законов Российской империи», т. X. СПб., 1830, стр. 216.



П. Еропкин. Проект планировки центральной части Адмиралтейского острова. Конец 1730-х годов.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

Развивая в новых условиях дело, начатое Петром, Комиссия создавала столицу русской дворянской монархии. Эта последовательно и сознательно разрешаемая задача нашла свое выражение в помпезности лучевого расположения новых улиц, в организации застройки, в высоком, по тем временам, благоустройстве города и в отчетливо проводимом классовом принципе расселения жителей.

Фактическим архитектурным руководителем Комиссии сделался Еропкин. На нем лежала вся архитектурно-строительная сторона деятельности Комиссии, а также «смотрение» за чертежной, т. е. руководство разработкой генерального плана Петербурга[1]. В течение трех последующих лет им были созданы проекты новой планировки основных районов столицы. Эти проекты отнюдь не ограничивались одной лишь схемой расположения улиц и площадей: в них подробно разрабатывалась новая жилая застройка, намечалось размещение общественных сооружений, озеленение города и его благоустройство. В основу своих проектов Еропкин положил не отвлеченные градостроительные идеи, а исторически

[1] ЦГИАЛ, ф. 1329, оп. 2, д. 35 (кн. XXXVII), л. 26—29; ЦГАДА, Госархив, разр. VI, д. 201 (судебное дело Еропкина). — Мнение П. Н. Петрова («История Санкт-Петербурга», стр. 328), что чертежная была под «смотрением» Земцова,—неверно.

сложившуюся планировку петербургских слобод. Развивая их, он наметил сеть улиц, площадей, проспектов, существующих и поныне.

Территория Петербурга расширялась в основном на юг и на юго-запад. Городской центр окончательно закреплялся на Адмиралтейском острове (*стр. 137*). Здесь предполагалось сооружать исключительно каменные дома, для чего участки на погорелых местах отдавались не их прежним владельцам, а всем, могущим возводить каменные здания, т. е. знати и крупному купечеству, освобождавшимся при этом от выполнения указа Петра о застройке Васильевского острова. Ремесленники и мастеровые, составлявшие до пожаров основную массу жителей Адмиралтейского острова, вытеснялись тем самым на окраины города.

Вокруг нового центра располагались «обывательские» деревянные строения, доходившие до Фонтанки; здесь расселялись купцы, ремесленники и «служители» различных ведомств. Город замыкался военными поселениями, причем намечалась перспектива развития застройки вплоть до Александро-Невского монастыря. На основе уже существовавших Невской и Вознесенской перспектив и проездов в слободах левобережных районов Еропкин создал систему концентрически расположенных улиц, пересеченных двумя основными лучевыми магистралями, расходящимися от Адмиралтейства. Спустя короткое время, когда точно определилось место расположения Измайловского и Семеновского гвардейских полков за Фонтанкой, зодчий наметил прокладку третьего, среднего «луча», предназначенного для быстрейшего ввода войск в центр города. Тем самым была развита и окончательно закреплена радиально-кольцевая система планировки материковой части Петербурга, возникшая еще в начале XVIII столетия. Огромный веер основных магистралей, пересеченных улицами, реками и протоками, можно рассматривать до некоторой степени как аналогию радиально-кольцевых планировок городов Московской Руси, переработанных на основе «регулярства» и достижений современной Еропкину техники градостроительства.

Планировка остальных частей Петербурга, предложенная Еропкиным, исходила из тех же принципов, которые были им развиты при создании проекта Адмиралтейской части. На Выборгской стороне, где заселение еще только начиналось, он предложил создать грандиозную композицию из трех магистралей, направленных к большой полукруглой площади, расположенной перед зданием госпиталя—архитектурного центра застройки всего района. Размах композиции, немногим уступающей трехлучевой системе городского центра, свидетельствует о значении, которое придавалось этому району в планах дальнейшего развития города.

Чрезвычайно интересен проект Коломны—нового западного района Петербурга (*стр. 139*). Планировка Коломны — пример создания обширного района со своим собственным центром и подчиненной ему системой улиц, органически включенного вместе с тем в планировку всей левобережной части города[1].

[1] Коломной назывался не освоенный еще в то время район от Вознесенской перспективы до Калинкина моста. Происхождение наименования «Коломна» не вполне выяснено. Во всяком случае,



План Коломны. Копия 1741 года с чертежа, выполненного при Комиссии о санкт-петербургском строении.
Центральный Гос. архив древних актов.

В связи с планировкой Коломны Еропкин разрабатывал проекты жилых кварталов, состоящих из ряда земельных участков со своими индивидуальными садами и огородами, образующими в общей сложности объединенные внутриквартальные зеленые массивы. При малоэтажной застройке с большими разрывами между строениями этот прием планировки жилых кварталов обладал исключительными градостроительными достоинствами. В проекте Московской части интересна характерная для регулярного градостроительства планировка военного городка Семеновского и Измайловского полков с церковью, замыкавшей новую «среднюю перспективу». Интересна также разработка генерального плана Александро-Невской лавры — самостоятельного замкнутого архитектурного комплекса с обширным парком. Последовательно проводя единообразный принцип планировки, Еропкин достиг значительного объединения разобщенных ранее поселений и новых районов в единый город.

При планировке Васильевского острова Еропкин, а вслед за ним и другие архитекторы, заканчивавшие проект после трагической гибели зодчего, будучи связаны уже частично осуществленной петровской системой «линий» и «каналов», обратили главное внимание на застройку и создание основы для ведущих архи-

П. Н. Петров ошибается, производя его от искаженного слова «колонна» («История Санкт-Петербурга», стр. 337). Проектируя Коломну, Еропкин наметил все ныне существующие улицы и площади, в том числе Садовую, в пределах от Мучного переулка до Калинкина моста, Сенную площадь и другие. Планировка кварталов Коломны обусловливалась одной из характерных особенностей жизни русских городов того времени — сохранением связи большинства жителей с сельским хозяйством хотя бы в форме разведения огородов при домах.

тектурных ансамблей. В проекте была, в частности, намечена полуциркульная площадь с памятником Петру перед зданием Двенадцати коллегий. Глубоко была продумана застройка и всех других районов города. Жилые дома располагались вдоль улиц в определенном ритме: они то ставились поодиночке, то сдваивались, то расступались, образуя площади, то открывали вид на постройки, находящиеся в глубине кварталов. Наибольшее количество монументальных общественных зданий предполагалось сосредоточить в новом городском центре. Предусматривались также места для менее значительных построек: рыночных навесов, бань, пожарных дворов и т. п.

Большое внимание уделялось озеленению города. Сады и огороды размещались в основном в глубине кварталов. Адмиралтейский луг и полоса зелени за дворцами и домами по берегу Невы, а также сады в усадьбах вдоль Мойки и Фонтанки образовывали три полукольца. Основу архитектурных ансамблей Васильевского острова должна была составлять длинная аллея. На Санкт-Петербургском острове предполагался огороженный луг перед кронверком крепости и озеленялось большинство жилых участков. Наконец, главные магистрали Выборгской стороны сходились к саду перед госпиталем. Обилие зелени должно было стать одной из характерных черт Петербурга. Особое значение для благоустройства города имело регулирование русел рек и протоков, а также замощение всех улиц: главных — камнем, а второстепенных — бревнами, устройство дренажных перекрытых стоков и т. п.

Возникнув на основе опыта регулярного градостроительства конца XVII и начала XVIII веков, проект Еропкина явился не только заключительным звеном прошлого, но и началом нового этапа в развитии русского градостроительства. «Регулярность» имела место в строительстве русских городов и до Петербурга. Но проект Еропкина явился в этом смысле значительным шагом вперед: в нем нет уже утопичности проекта Леблона или схематичности плана Трезини. Явился зодчий и градостроитель, сумевший наметить реальные пути развития Петербурга и найти убедительные средства их архитектурного выражения. Его проект не был связан с продолжением конкретных форм планировки и застройки Петербурга первой четверти XVIII столетия. Развитие города показало невозможность продолжения строительства по проектам петровского времени. Заслуга Еропкина состояла в том, что он правильно учел основную тенденцию процесса формирования Петербурга, характер его складывавшейся планировки. Изменяя ее в духе требований своего времени, он сумел создать качественно новую планировку, позволяющую говорить уже о развитом русском регулярном градостроительстве.

Прежние, сравнительно скромные решения уже не отвечали растущим запросам Российской империи. Создавая свой проект застройки Петербурга, Еропкин развивал наиболее эффектные, наиболее помпезные черты, заложенные в складывавшейся планировке города, приближаясь к принципам барочных композиций с лучевыми магистралями. Вместе с тем в проекте Еропкина многое

предвещало решения, получившие развитие позднее, в годы расцвета русского классицизма. Прежде всего это относится к спокойным очертаниям кварталов и площадей, к спокойному ритму жилой застройки. Архитектурные качества проекта очень высоки. Его без преувеличения можно считать одним из высших достижений градостроительства XVIII столетия. Еропкин и руководимая им Комиссия о санкт-петербургском строении сумели найти решение, рассчитанное на длительную перспективу развития, вполне жизнеспособное, не потерявшее значения до нашего времени, решение, на основе которого в дальнейшем вырос Петербург — один из наиболее благоустроенных и красивых городов мира.

Для того чтобы обеспечить осуществление проекта, надлежало по-новому организовать строительство города, воспитать кадры архитекторов и мастеров, способных осуществить намеченные преобразования, а также разработать действенную систему контроля над ходом работ. Последнее было чрезвычайно важно потому, что именно слабость контроля явилась одной из основных причин бесплановости застройки Петербурга в первой четверти XVIII века [1]. Уже вскоре после учреждения Комиссии ей удалось сосредоточить в своих руках почти все руководство строительством и получить право самостоятельно рассматривать и утверждать проекты сооружений. К работе Комиссии были привлечены Земцов, Коробов, Джузеппе Трезини, Шумахер, которым было поручено, каждому в своем районе, наблюдать за новыми постройками. Контролируя застройку, Комиссия пересмотрела ряд ранее спроектированных сооружений и внесла в проекты существенные изменения. Так, например, в связи с переселением «служителей» Адмиралтейства было решено отказаться от перестройки Морского полкового двора на Мойке и соорудить новое здание в Коломне. Проектирование жилых домов для частных застройщиков контролировалось Комиссией. Размеры зданий и их расположение определялись на основе утвержденных генеральных планов районов. От архитектуры фасадов требовались «регулярность» и «горизонтальность», т. е. упорядоченность в расположении окон и горизонтальных членений.

Заботы Комиссии об организации строительства Петербурга и о воспитании кадров отечественных зодчих отражены в интересном документе — так называемой «Должности Архитектурной экспедиции» [2]. Задуманный первоначально в виде наказа полицмейстерской канцелярии и городскому архитектору, этот документ превратился в обширный свод теоретических положений, инструкций и практических указаний в области строительного дела, архитектуры и планировки города. Своеобразная особенность «Должности Архитектурной экспедиции» заключается в том, что законы, правила и предписания по строительному делу и застройке города чередуются здесь с теоретическими положениями и формулировкой творческих задач и обязанностей архитектора; детальные наставления по технике производства работ следуют за проектами организации градостроительства.

[1] См. проект указа об учреждении «Архитектурной экспедиции» и «Корпуса архитекторов» при ней («Архитектурный архив», сб. 1. М., 1946, стр. 99—100).

[2] «Архитектурный архив», сб. 1. М., 1946, стр. 21—99 (публикация Л. Е. Аркина).

Основная идея «Должности» — государственное значение градостроительства и архитектуры. В трактате предлагается централизовать архитектурно-строительное дело, создать особую «Архитектурную экспедицию» и «Корпус архитекторов», а также учредить Архитектурную академию для «размножения и непресекаемой надежды сей науки впредь в пользу государственную». При этом в «Должности» дается определение архитектуры как науки и искусства и намечаются структура и учебная программа Архитектурной академии. Впервые вместо разобщенных архитектурных школ и «команд» при разных ведомствах, где ученики обучались на практике, предлагалось учредить централизованное учебное заведение, в котором будущие зодчие получали бы теоретическую и практическую подготовку. Необходимость создания подобной академии подсказывалась самой жизнью. Несмотря на то, что предложение это не было осуществлено, нечто напоминающее академию возникло некоторое время спустя в Москве в виде «архитектурной команды» Ухтомского и Кремлевской архитектурной школы. В остальных главах и «артикулах» кодекса определялся круг обязанностей «разных художеств мастеров, обретающихся при строениях», и рассматривались вопросы технологии строительного дела. Текст «Должности», составлявшийся первоначально Еропкиным и законченный Комиссией к концу 1741 года, не увидел света. Неопубликованным остался также и заготовленный указ об учреждении «Архитектурной экспедиции» и «Корпуса архитекторов». Политические события тревожных 1740—1742 годов отодвинули вопросы градостроительства на задний план.

Деятельность Комиссии о санкт-петербургском строении явилась наиболее значительным событием в русской архитектуре 30-х годов XVIII века. Она не только подняла русское градостроительство на большую высоту, опередив многие зарубежные достижения в этой области, но и определила пути дальнейшего развития строительства русских городов. Руководящая роль Еропкина, не только зодчего, но и политического деятеля, одного из наиболее просвещенных людей своего времени, придавала работе Комиссии особую значимость. Борьба лучшей части дворянства с бироновщиной объединила самых прогрессивных и талантливых людей тогдашней России, вызвала подъем национального самосознания, подъем творческих сил русского общества. В этом ключ к пониманию плодотворной деятельности Комиссии о санкт-петербургском строении, столь необычайной для убогого правления Анны Ивановны.

Годы работы в Комиссии были годами наибольшего развития деятельности Еропкина. Помимо исполнения своих непосредственных обязанностей, он отдавал много времени занятиям точными науками и был назначен в Комиссию по проверке мер и весов. Одновременно Еропкин руководил архитектурной школой, на основе которой, очевидно, предполагалось создание академии. Возможно, что именно в связи с педагогической деятельностью он переводил «Четыре книги об архитектуре» Палладио. До нас дошел лишь черновик перевода части четвертой книги трактата[1].

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. XVI, д. 417, л. 1—28.

Глубокий интерес к Палладио и попытки распространения его теоретического наследия в годы развития барочной архитектуры — явление, на которое нельзя не обратить внимания. Оно свидетельствует не только о широте художественных взглядов самого Еропкина, но и о наличии благоприятной почвы для распространения идей великого классика среди петербургских архитекторов. Еропкин был не только градостроителем, инженером и теоретиком архитектуры, но и человеком, весьма сведущим в истории. Он интересовался античностью и итальянским Возрождением, знал сочинения утопистов XVI—XVII столетий и с особенной любовью изучал прошлое своей родины. Опись замечательной для своего времени личной библиотеки Еропкина[1], переданной после его гибели в Академию наук, позволяет оценить исключительную разносторонность его научных интересов.

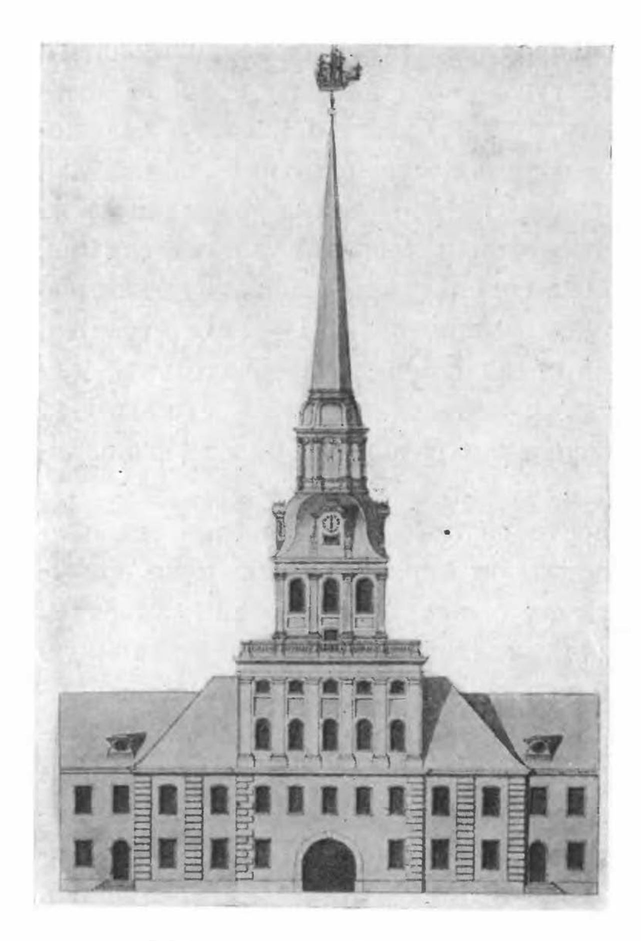
Еропкин активно участвовал в деятельности группы Волынского. Став ближайшим другом и советником кабинет-министра, он переводил для него философские труды утопистов XVII века и обсуждал с ним политические проекты. В 1739 году борьба Волынского с бироновской кликой вступила в решающую фазу. Противники Волынского, предвидя возможность своего падения, объединились и, забыв собственные распри, добились его отстранения от двора и предания суду[2]. 15 апреля 1740 года начался один из крупнейших политических процессов XVIII века — «дело Волынского». Бывшего кабинет-министра обвинили в государственной измене, в попытке ослабить военную мощь России и, наконец, в стремлении низвергнуть Анну Ивановну. Исход суда был предрешен. На рассвете 27 июня 1740 года, в годовщину полтавской победы, А. П. Волынский и его ближайшие политические соратники П. М. Еропкин и А. Ф. Хрущов были казнены. Остальных участников группы после пыток сослали в Сибирь.

Лишившись Еропкина, Комиссия о санкт-петербургском строении оказалась без архитектурного руководства[3]. Планы Васильевского острова и Санкт-Петербургской стороны были вскоре закончены «архитектурными учениками» под наблюдением Земцова и отчасти Шумахера. Однако деятельность Комиссии постепенно замирала; уточнялась лишь планировка отдельных участков города. Коробов, Земцов, Башмаков, Шумахер и Трезини заканчивали составление текста

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. VI, д. 201, л. 189—204.

[2] Чтобы противодействовать интригам, Волынский принял деятельное участие в устройстве «курьезной свадьбы» придворного шута Голицына. Это было одно из тех грубых увеселений, до которых так падка была Анна Ивановна. Автором известного «Ледяного дома», построенного между Зимним дворцом и Адмиралтейством в жестокую январскую стужу 1740 г., и самого маскарада на Неве был Еропкин, которому Волынский поручил оформление этого варварского зрелища. Однако успех «свадьбы» лишь ненадолго упрочил положение Волынского (о «Ледяном доме» см. ЦГАДА, Госархив, разр. VI, д. 201; Г. Крафт. Подлинное и обстоятельное описание построенного в Санкт-Петербурге в генваре месяце 1740 года Ледяного дома... СПб., 1741).

[3] ЦГИАЛ, ф. 1329, оп. 2, д. 35 (кн. XXXVII), л. 26—29.—В деле имеется документ, утверждающий, что вместо казненного зодчего в Комиссию был назначен некий фон Дамм. Однако он ничем не проявил себя как градостроитель.



И. Коробов. Проект здания Адмиралтейства. Осуществленный вариант. 1732 год.
Музей истории Ленинграда.

«Должности архитектурной экспедиции»; новых значительных работ уже не предпринимали. В начале 40-х годов Комиссия фактически распалась; петербургская архитектура снова замкнулась в тесном кругу строительства дворцов и храмов. Правда, утвержденные проекты планировки оставались в силе, и большинство из них было постепенно осуществлено. Новая «Комиссия о каменном строении Петербурга и Москвы», учрежденная в 1762 году, не внесла в планировку столицы существенных изменений. Петербург рос и развивался по пути, намеченному Еропкиным[1].

Решение новых задач и поиски нового стиля в петербургской архитектуре можно проследить на ряде памятников 30-х годов, принадлежащих различным авторам, в творчестве которых в большей или меньшей степени, в зависимости от индивидуальности, отразился этот широкий процесс, нашедший в середине века свое завершение в произведениях Растрелли и Чевакинского.

Иван Кузьмич Коробов (1700—1747) из всех петербургских зодчих 30-х годов оказался, быть может, наиболее верным духу «практической», утилитарной архитектуры петровского времени. Общее развитие стиля в сторону декоративности сравнительно мало сказалось на его работах. Начав архитектурную деятельность с возведения церквей и достройки каменных «магазейнов» Адмиралтейства, Коробов в 1733 году приступил к сооружению новой башни Адмиралтейства — наиболее значительной из всех своих осуществленных построек[2].

Новая каменная башня Адмиралтейства, полностью законченная Коробовым в 1738 году, представляла собой высокое уступчатое сооружение, составлен-

[1] «Комиссия о каменном строении Петербурга и Москвы» составила новый проект планировки Петербурга. Автором его был архитектор А. В. Квасов. Проект отличался от проекта Еропкина значительно большей геометричностью планировки и недостаточным учетом значения уже сложившейся застройки. Однако некоторые предложения Квасова были не лишены интереса. Так, например, выделялась новая планировка Санкт-Петербургского острова. Несмотря на утверждение проекта, он не был осуществлен, и на его основе возникли лишь некоторые детали современного города, например площади на Фонтанке, Круглый рынок и т. п.

[2] Коробов составил проект башни Адмиралтейства в 1732 году в двух вариантах: один — с куполом, другой — с высоким остроконечным шпилем. Утвержден был второй вариант.

ное из двух убывающих кверху четвериков и поставленного над ними восьмерика с куполообразным покрытием и золоченым шпилем (*стр. 144*). Композиция ее более всего напоминала русские башни XVI—XVII столетий, особенно башню в Измайлове под Москвой. Резко выделялся лишь шпиль — излюбленный прием завершения петербургских колоколен, имевший, однако, определенную аналогию и в московском зодчестве начала XVIII века (высокий шпиль Меншиковой башни). Придерживаясь традиционного приема композиции основных объемов, Коробов, как и в своей колокольне Богоявленской церкви, трактует архитектурное убранство башни в духе классических форм, последовательно и мастерски проводя обработку ордерами верхних ярусов. Архитектура башни выдержана в простых, крупных формах, ее декоративный убор скромен, благороден, лишен барочных излишеств и измельченности, силуэт отлично найден, а все детали, особенно фонарик и купол, нарисованы рукой большого мастера. Интересна и деревянная конструкция самого шпиля[1].



И. Коробов. Церковь Пантелеймона в Ленинграде. 1734—1737 годы.

Башня Адмиралтейства по праву может считаться выдающимся произведением русской архитектуры XVIII столетия. Она превратила непритязательные по архитектуре производственные корпуса Адмиралтейства в одно из наиболее значительных сооружений города, а ее золотой шпиль настолько прочно вошел в городской пейзаж Петербурга, что был бережно сохранен А. Д. Захаровым при полной перестройке здания в начале XIX века.

К числу произведений Коробова можно с большим основанием отнести церковь Пантелеймона (*стр. 145*), некогда входившую в комплекс зданий Партикулярной верфи. Сооруженная в 1734—1737 годах, она дошла до нашего времени в перестроенном виде, исказившем ее первоначальный облик[2]. Но если

[1] Е. Москаленко. Шпиль Адмиралтейства и его конструкция. — «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953, стр. 177—181.

[2] Ныне существующий барочный разорванный фронтон абсиды Пантелеймоновой церкви появился лишь в конце XVIII века. Тогда же верхние деревянные ярусы колокольни были заменены каменными. Позднее кровле были приданы другие очертания, а интерьер полностью перестроен.

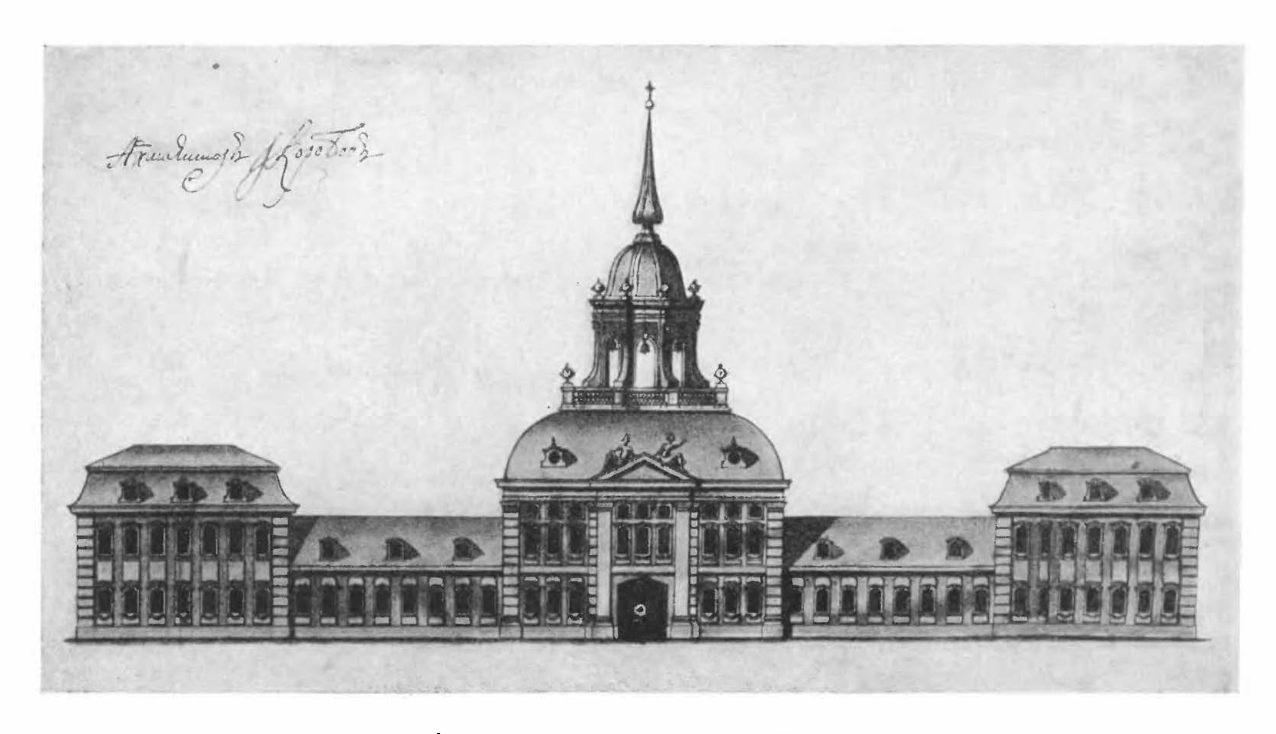
отбросить позднейшие переделки и изменения, то перед нами предстанет «бесстолпная» церковь, подобная многим русским храмам XVII столетия, лишь «переложенная» на язык новых архитектурных форм. В этом отношении церковь Пантелеймона — произведение, тождественное церкви Симеона и Анны, причем она даже более традиционна по своему построению, чем сооружение Земцова. Архитектура церкви Пантелеймона, правда, не столь выразительна: соотношение основных ее объемов найдено менее удачно, в убранстве фасада нет той последовательности использования классических ордеров, какую мы видим у Земцова. Но в целом Пантелеймоновская церковь — один из характерных памятников петербургской архитектуры того времени.

Значительный интерес представляют составленные Коробовым проекты перестройки Морского полкового двора, как назывались тогда петровские деревянные казармы Морского полка и «служителей» Адмиралтейства на берегу Мойки. В первоначальном варианте проекта новый Морской полковой двор был представлен в виде скромного одноэтажного строения, выходившего главным фасадом на Мойку. Проезд в центральной, несколько повышенной части здания вел в обширный двор, вокруг которого располагались основные корпуса Над проездом предполагалось устроить церковь с колокольней.

Стремление к почти дворцовой представительности главных сооружений в центре города, свойственное строительству конца 30-х годов, послужило, видимо, основной причиной разработки новых вариантов проекта. В них Коробов, развивая свой первоначальный замысел, уже более решительно отходит от упрощенной архитектуры. Схема композиции остается прежней, но в разработке ее появляется много принципиально нового. Значительно изменяется силуэт здания. Над центральной частью фасада воздвигается «финамент» — высокое покрытие наподобие сомкнутого свода — и нарядная колокольня. В соответствии с развитием центра боковые крылья завершаются двухэтажными павильонами, и все сооружение приобретает характер монументальной общественной постройки (*стр. 147*).

Решающую роль в создании архитектурного облика Морского полкового двора играют его куполообразное покрытие и колокольня. Подобно тому как адмиралтейская башня усиливает архитектурную значимость верфи — этого чисто производственного сооружения, так и здесь высокий «финамент» и ротонда усиливают архитектурное значение казарм, превращая их в одно из значительных в художественном отношении сооружений Петербурга. Второй и третий варианты проекта разнятся лишь формами колокольни, которая в одном случае изображена с волютами и шпилем, а в другом (на клапане, наложенном на основной чертеж) — в виде восьмиугольной ротонды, перекрытой куполом. Появление подобных форм может быть объяснено лишь тем, что своеобразное «строгое» направление, характерное для творчества петровских пенсионеров, продолжало в какой-то мере существовать и развиваться, несмотря на уже явно выраженное изменение стиля петербургской архитектуры.

Помимо проекта Морского полкового двора, Коробов в эти же годы выпол-



И. Коробов. Проект Морского полкового двора. Второй вариант. 1730-е годы.
Центральный Гос. архив военно-морского флота.

няет ряд других работ для Адмиралтейства и в их числе неосуществленный проект перестройки смоляных амбаров под Морскую академию [1]. Это должно было быть значительное сооружение, включавшее не только учебные помещения, но и жилища преподавателей. Над зданием предполагалось устроить обсерваторию. Постройка была начата, но замерла в 1741 году. Будучи одним из самых активных архитекторов при Комиссии о санкт-петербургском строении, Коробов выполнил для нее ряд утраченных теперь проектов, в том числе проекты «казенных зданий» на Васильевском острове. В 1740 году он создал проект перестройки Партикулярной верфи, взамен прежнего, выполненного пятью годами раньше. По этому новому проекту каменная Партикулярная верфь должна была состоять из центрального здания с башней над проездом во двор и одноэтажных производственных и складских помещений с открытыми аркадами. В соответствии с решением Комиссии о санкт-петербургском строении, один из боковых корпусов верфи должен был замыкаться постройкой, подобной церкви Пантелеймона, чем достигалась симметрия композиции. Сохранившиеся грубые копии с отдельных частей проекта позволяют лишь в самых общих чертах судить о замысле Коробова. Во всяком случае, сочетание высокой башни с рустованными низкими аркадами галлерей, с церковью и новым, поставленным симметрично ей, корпусом, должно было создавать живописное и безусловно интересное в архитектурном отношении целое.

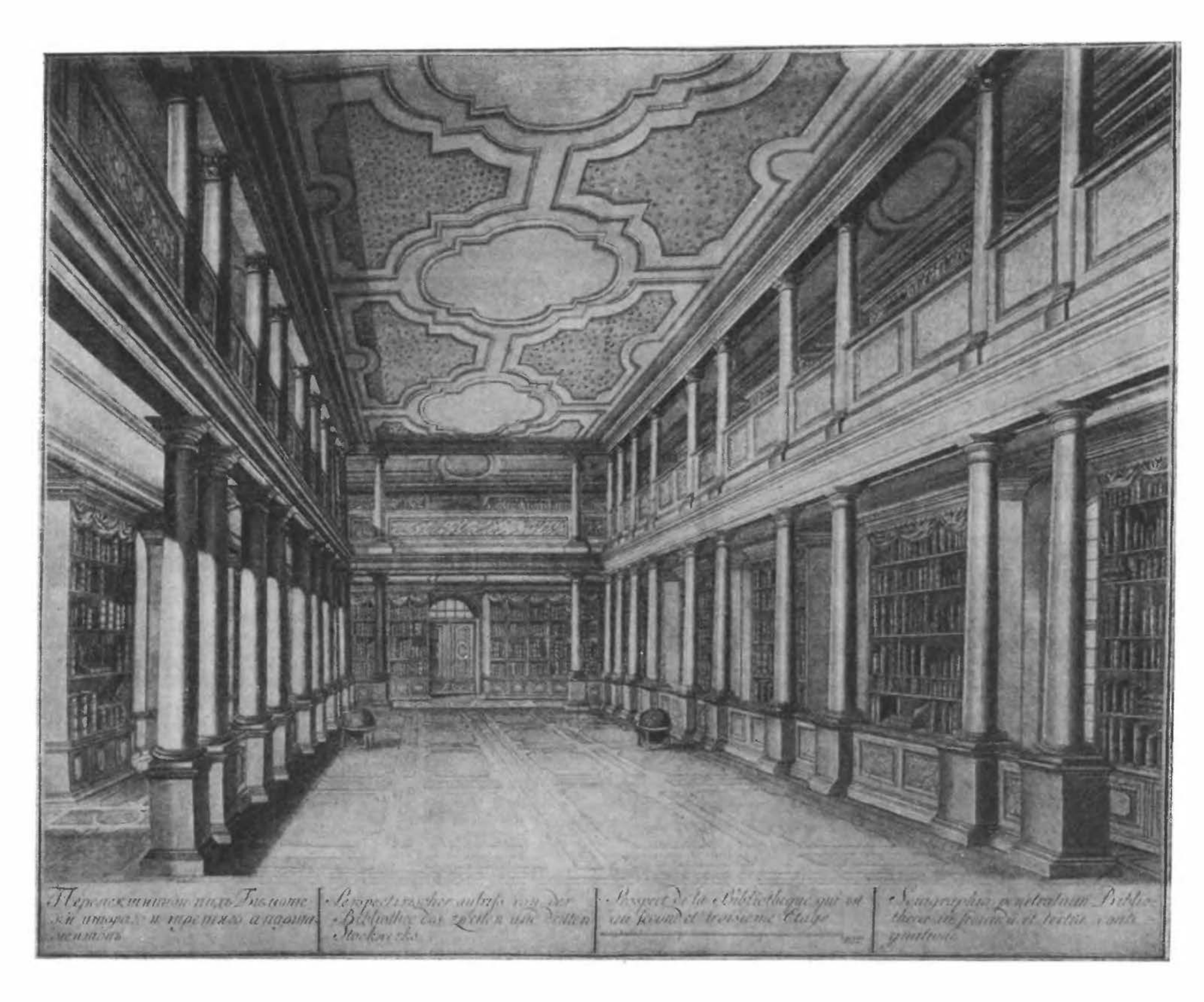
[1] ЦГАВМФ, ф. 188, д. 93/1737 г., л. 125—127, 411—413.



М. Земцов. Церковь Рождества богородицы. 1733—1737 годы. Чертеж-копия А. Гусева 1764 года.
Музей истории Ленинграда.

Проект Партикулярной верфи был последней крупной работой Коробова в Петербурге. Поздней осенью 1740 года Коробов по состоянию здоровья был вынужден покинуть Петербург и переселиться в Москву. Адмиралтейское строительство целиком легло на плечи «палатных дел мастера» Башмакова, а несколько лет спустя — на молодого Чевакинского, одного из лучших русских зодчих XVIII столетия, ученика и достойного преемника Коробова.

Развитие петербургской архитектуры в сторону все большей декоративности особенно отчетливо проявилось в творчестве Земцова. Недавно еще мастер строгого стиля, Земцов уже в архитектуре церкви Рождества богородицы, начатой в 1733 году, ввел некоторые новшества. Копия с проекта церкви (работы «архитекторского» ученика А. Гусева) сохранила нам облик этого давно уже не существующего сооружения (стр.148). Церковь Рождества богородицы —базиликального типа, не свойственного русскому храмовому строительству. Она значительно ближе к Петропавловскому собору Д. Трезини, чем к «традиционной» церкви Симеона и Анны. Подобно Петропавловскому собору, она представляла собой вытянутое в плане сооружение, лишенное живописного сочетания объемов и сильных членений. Сознавая, видимо, известную сухость подобной архитектуры, Земцов стремился восполнить этот недостаток усложнением чисто декоративных элементов, вычурностью форм главки колокольни, овальными окнами и тяжелыми барочными наличниками. О характере работ Земцова в области внутреннего убранства можно судить на основании отделки парадных залов Кунсткамеры, где в рисунке тяжеловесного и пышного плафона зодчий отдал дань новым художе-



М. Земцов. Зал библиотеки в здании Кунсткамеры. Начало 1730-х годов. Гравюра Х. Вортмана 1743 года.

ственным вкусам (*стр. 149*). Поиски новых путей видны и в архитектуре здания Полицмейстерской канцелярии, построенного Земцовым в бытность его городским архитектором.

В 1741 году Земцов, до того времени в течение ряда лет погруженный в хлопотливые и трудные обязанности городского архитектора, составил проект каменного Троицкого собора на Петербургской стороне[1]. Новый собор предполагалось соорудить на первой городской площади взамен ветхой церкви петровского времени. По замыслу Земцова, собор был задуман как монументальное центрально-купольное сооружение, не похожее по своему типу на все другие храмы тогдашнего Петербурга. Троицкий собор не был осуществлен и остался в проекте, но проект этот — одно из самых значительных явлений в петербургской архитектуре того времени. В нем Земцов впервые в русской архитектуре

[1] С. Бронштейн и М. Грозмани. Неизвестный проект М. Г. Земцова.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 7. М., 1956, стр. 70—79.

XVIII столетия успешно разрешил задачу создания строго центрического монументального храма, тип которого получил в дальнейшем столь яркое развитие в творчестве Растрелли, Чевакинского и Ухтомского, а позднее и в творчестве зодчих русского классицизма.

Вскоре Земцов возвращается и к дворцовому строительству. Осенью 1741 года он приступает к постройке своего наиболее крупного сооружения — Аничкова дворца на Фонтанке, у Невской «першпективы». При участии своего помощника Г. Дмитриева он создает проект трехэтажного каменного здания, размерами своими уступавшего лишь тогдашнему Зимнему дворцу (*стр. 222, 228, 229*).

Дворец был обращен главным фасадом в сторону Фонтанки. Центр здания был раскрепован и украшен фронтоном. Два боковых выступа заканчивались деревянными декоративными надстройками — «финаментами». Перед дворцом на берегу реки была устроена прогулочная галлерея и подъемный мост, запиравший доступ во внутреннюю гавань. Аничков дворец представлял собой довольно живописное сооружение с изящными членениями по этажам. Несколько портила его лишь почти одинаковая ширина трех раскреповок фасада, вносившая известную вялость в это в целом хорошо задуманное здание. Современные изыскания показали бесспорную принадлежность всего убора стен Аничкова дворца Земцову. Но все же не случайно дворец долгое время рассматривался в ряду построек Растрелли. Творчество Земцова здесь вплотную смыкается с творчеством крупнейшего мастера петербургского барокко. Действительно, лишь несколько плоскостная трактовка фасадов стен и менее напряженная прорисовка деталей отличали этот дворец от современных ему построек Растрелли.

Оглядываясь на путь, пройденный петербургской архитектурой за два десятилетия после смерти Петра, можно с уверенностью отметить, что распространенное ранее представление, будто конец 20-х и 30-е годы XVIII столетия были временем застоя и упадка архитектуры, неверно. Не глухим периодом были эти годы, не временем малых дел и малых мастеров, а годами развития петербургского зодчества, годами накопления сил перед грядущим расцветом. В тяжелых условиях экономической разрухи и бироновщины петербургские архитекторы пытались продолжить дело, начатое при Петре. Наиболее ярким моментом развития зодчества этого времени явилась деятельность Комиссии о санкт-петербургском строении, определившей дальнейшие пути развития Петербурга и оказавшей большое влияние на строительство русских городов. Вместе с тем такие выдающиеся зодчие, как Земцов, Коробов и Еропкин создали самобытную национальную школу и подготовили расцвет русской архитектуры в середине XVIII столетия.



МОСКОВСКАЯ АРХИТЕКТУРА 30–40-х ГОДОВ XVIII ВЕКА

И. Э. Грабарь

В годы юности Петра I Москва оставалась по существу той же старой Русью, какой была при царе Алексее Михайловиче,— огромной, чрезмерно разросшейся деревней, от которой она отличалась красотой Кремля, нарядностью «сорока сороков» церквей да затейливостью боярских палат. Во всем остальном она была столь же отсталой и неблагоустроенной. Лишь несколько главных улиц имели подобие мостовой, если таковой можно считать те длинные бревна, что были на них настланы.

Когда Петр в осеннюю пору 1698 года вернулся в Москву после продолжительного пребывания за границей, он, вероятно, особенно остро почувствовал разницу между внешностью европейских столиц и его родного города. И первым делом его после усмирения стрелецкого бунта стала забота о приведении Москвы хотя бы в относительно благоустроенный вид. Об этом свидетельствует целый ряд указов, следовавших один за другим. Так, всем приезжавшим в столицу предписывалось привозить с собой определенных размеров булыжник для мощения улиц; повелевалось содержать уже вымощенные улицы в чистоте и порядке. Однако каменные мостовые были все еще лишь редкими исключениями, и улицы по-прежнему оставались либо бревенчатыми, либо вовсе не мощеными[1]. Но главным бедствием древней Руси, унаследованным Москвой начала XVIII века, были стихийные пожары, уничтожавшие порою целые части города. Для борьбы с ними Петр издает десятки указов. Прежде всего он велит снести деревянные лавки, облепившие весь Кремль, затем запрещает деревянное строительство на погорелых местах и предписывает «достаточным людям» строить там каменные дома, а «недостаточным» — мазанки. После этого следуют указы о запрещении

[1] П. Сытин. История планировки и застройки Москвы, т. I. М., 1950, стр. 183.— В дальнейшем мы неоднократно пользуемся фактическими данными этого капитального труда, основанного на архивных материалах.

деревянных построек в Кремле и Китай-городе, а в дальнейшем о строительстве здесь домов «в линию», т. е. вдоль улицы, а не внутри дворов, что в результате привело к так называемому «регулярному» строительству.

Хотя в первой четверти XVIII века в Москве жил и строил такой выдающийся зодчий, как Зарудный, именовавшийся «главным над жилищами директором», но, загруженный личными заказами Петра, он был вскоре освобожден от обязанностей полицейского архитектора, для исполнения которых в 1719 году из Петербурга направили М. Г. Земцова. Однако после четырехмесячной работы Земцов был вызван обратно в Петербург, а вместо него стали время от времени присылать других зодчих для исправления тех же дел. Но многочисленные указы о строительстве требовали постоянного наблюдения и разъяснений, для чего с 1722 года была учреждена обер-полицмейстерская канцелярия. Впрочем, и она с трудом справлялась с возложенной на нее работой ввиду несогласованности и даже прямой противоречивости разновременных указов быстрого на решения царя[1]. Впервые развернутое законодательство о строительстве в Москве появилось в присланной из Петербурга в 1722 году «Инструкции Московской полицейской канцелярии». Хотя из Петербурга для упорядочения московского строительства стали присылаться «архитекты», снабженные подробными наказами, но дело благоустройства города от этого мало подвигалось вперед. Нужны были новые люди, которые вскоре в Москве и появились. То были вернувшиеся из заграничной поездки пенсионеры Петра I — архитекторы Устинов, Мордвинов, Мичурин и Коробов. Из них наибольшая заслуга в деле планировки и застройки Москвы принадлежит бесспорно Мичурину.

После знаменитого указа 1714 года, воспрещавшего каменное строительство по всей стране, кроме Петербурга, архитектурная жизнь замерла не только в провинции, но даже в Москве, где каменные постройки некоторое время возводились только по изустным повелениям Петра. Все строительные силы были брошены на берега Невы. Прославленные московские зодчие, не взятые царем в Петербург, разбрелись по провинции, где след их затерялся. Строительное оживление в Москве началось только в 1727 году в связи с коронацией Петра II и особенно усилилось с 1730 года, когда императрица Анна Ивановна прожила здесь два года, покинув Петербург. За это время в Москве было вновь построено значительное число дворцов, театров и других дворцовых и государственных зданий. Здесь образовалась новая архитектурная школа, не похожая на петербургскую, выработавшая свои собственные приемы, которые повлияли на все дальнейшее строительство Москвы XVIII века. Когда в январе 1732 года Анна с огромной свитой переехала из Москвы в Петербург, за ней потянулись вся знать и чиновничество, постепенно заполнившие опустевшую было северную столицу. Но не все архитекторы вернулись в Петербург, часть их навсегда осела

[1] П. В. Сытин приводит красноречивый список четырнадцати подобных указов, изданных между 1701 и 1722 годами (П. Сытин. Указ. соч., стр. 227—228).

в Москве, и в числе их — голландские пенсионеры Устинов, Мордвинов и Мичурин, к которым позднее присоединился Коробов.

Иван Григорьевич Устинов, ученик и помощник своего отца, Г. И. Устинова, видного архитектора начала XVIII века, уехал в Голландию будучи опытным строителем и поэтому за границей пробыл недолго. В 1721 году, имея звание архитектора, он находился уже в Москве, где строил Тверские и Мясницкие триумфальные ворота, воздвигавшиеся по случаю заключения Ништадтского мира со Швецией. Здесь он остался, исполняя с 1727 года, после смерти Зарудного и до появления в Москве Мордвинова и Мичурина, обязанности главного архитектора города. С 1718 года в Москве было частично разрешено строить каменные здания, и Устинов в это время развил большую строительную деятельность[1]. Отправляя обязанности полицейского архитектора, он принимал участие в планировке города, отводя места для новых зданий и следя за выполнением строительных указов, но, занятый собственными постройками, уделял мало времени своим прямым обязанностям.

Иначе сложилась жизнь и деятельность Ивана Александровича Мордвинова (род. до 1700 — ум. 1734). Приехав в 1727 году из Амстердама в Петербург, он более трех лет работал попеременно в Петергофе, Стрельне, Екатерингофе, получая с 1731 года содержание, одинаковое с Земцовым[2]. Весной 1731 года он еще значился в списках архитекторов на этих постройках и был занят починкой шлюзов в Ораниенбауме, а в июле уже был переведен в Москву, где для него нашлось большое дело. Москва за семнадцать лет строительной разрухи пришла в такое запущенное состояние, что правительство оказалось вынужденным принять меры к наведению порядка. Вступившая на престол Анна Ивановна, разъезжая по улицам города, увидела правительственные здания, превратившиеся в руины. Вид кремлевских соборов, да и всех других строений был так ужасен, что она приказала немедленно приступить к описи всех кремлевских ветхостей и повреждений[3]. Тотчас по переезде Мордвинова в Москву, Сенат возложил на него обязанность снять план города и урегулировать вопрос о его застройке. В 1731 году Мордвинов доносил Сенату: «Приказано мне из Правительствующего Сената делать план Красной площади в большем виде, в котором обозначить все постройки, такожде и доделывать московский план, у которого дела я обретаюсь неотлучно. Из Санктпетербурга, из Канцелярии от строений принуждают меня под штрафами, чтоб ехать туда в самой скорости»[4]. Сенат распорядился оставить Мордвинова в Москве на его работе, отправив в Петер-

[1] Список своих работ он привел в челобитной, поданной им в сентябре 1731 года Анне Ивановне (ЦГАДА, дела Правительствующего Сената, 1731 г., д. 390, л. 236).

[2] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, 1728 г., кн. 67, л. 118, 238—240; там же, протоколы Канцелярии от строений за 1730 г., кн. 80, л. 110; кн. 93, л. 112; кн. 95, л. 188; кн. 101, л. 142; там же, протоколы Канцелярии от строений за 1731 г., оп. 76/188, д. 91, л. 20, 109, 133, 134.

[3] И. Забелин. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы, ч. II. М., 1891, стр. 830—842

[4] ЦГАДА, ф. Канцелярии Правительствующего Сената, кн. 1427, л. 1.

бург письмо с выражением протеста[1]. Из этого документа видно, что Мордвинов в качестве старшего по возрасту был в Москве в 1731 году на первом месте и, помимо ремонтных и очередных осмотров, строил каменные палаты на Питейном дворе у Каменнного моста. Судить о том, что представляла собой эта единственная его постройка, мы не можем, так как он не успел ее завершить, и она достраивалась другими архитекторами[2]. Жизнь Мордвинова оборвалась трагически: 8 июля 1734 года в припадке белой горячки он покончил с собой.

После смерти Мордвинова все возложенные на него обязанности перешли к Мичурину, ставшему главным архитектором Москвы[3]. С 30-х годов, как уже упоминалось выше, началось новое оживление строительства в Москве, которому суждено было в 40—50-х годах получить широкий размах. Первым провозвестником этого расцвета и был Иван Федорович Мичурин (1700—1763)[4]. В своем творчестве он стремился соединить дорогое его сердцу наследие древней московской архитектуры с новыми задачами, с новым стилем, в котором он уже почувствовал нарастание декоративности и одновременно торжественности. Эти черты зодчества Мичурина непосредственно связывают его с архитектурой середины XVIII века, представленной в Москве главным образом деятельностью Д. В. Ухтомского.

Мичурин был во всем прямой противоположностью своему предшественнику, Мордвинову. Насколько тот был медлителен, инертен, вял, настолько Мичурин был настойчив, активен. Он никогда не мирился с существующим положением, если находил его неправильным, не подчинялся распоряжениям, которые считал вредными или несправедливыми, из какого бы высокого источника они ни исходили. Каждому порученному ему делу он отдавался со всей свойственной ему горячностью. Став главным архитектором Москвы, он развил чрезвычайно энергичную деятельность.

Прежде всего Мичурин занялся составлением плана Москвы[5]. Эта важнейшая градостроительная работа была Мордвиновым только начата. Даже план Китай-города еще не был закончен, а границы остальной Москвы оставались

[1] И. Забелин. Указ. соч., стр. 862.

[2] Достраивал Питейный двор Федор Васильев, знакомый нам по застройке Петербурга (ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7717, л. 606 и об.; там же, д. 71, л. 134).

[3] Кроме Мордвинова и Мичурина, был в Москве еще один «немецкой нации архитект», И. И. Гейден, построивший в 1733—1740 годах у Иверской часовни здание Монетного двора и рядом с ним корпус, стоявший на месте Центрального музея В. И. Ленина.

[4] Сопоставляя все данные, разбросанные в различных автобиографических записках Мичурина, можно восстановить следующую схему его трудовой жизни. Сын небогатого помещика Галичского уезда Костромской губернии, Мичурин в числе других дворянских детей был отдан в 1718 году в петербургскую Академию навигационных наук, где до 1720 года обучался математике. В 1720 году он был отсюда отдан в обучение к архитектору Микетти, у которого пробыл до 1723 года, когда был отправлен в Голландию. Вернувшись в 1729 году в Петербург, он работал здесь и в окрестностях на строительстве дворцов до 1731 года, когда был переведен в Москву.

[5] Вскоре после смерти Мордвинова, в августе 1734 года, состоялось определение Московской сенатской конторы о передаче Мичурину всей работы по составлению плана Москвы (ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7717, л. 616—617 об., 629—630 об.).

в полной неизвестности. Мичурин принялся за систематическое выполнение задачи, прорабатывая участок за участком, улицу за улицей. Многое из сделанного ранее приходилось серьезно переделывать, а кое-что делать заново. Его план, сохранивший в истории Москвы название «мичуринского», был закончен в 1739 году[1]. Он в высшей степени важен для истории, археологии и топографии Москвы, служа краеугольным камнем всех последующих градостроительных мероприятий. Это был первый точный план города, составленный на основе геодезической съемки.

В 1742 году в Москву переехал из Петербурга четвертый голландский пенсионер Петра I — Иван Кузьмич Коробов. Посланный сюда в связи с его затянувшимся недомоганием, мешавшим работе, он был направлен Комиссией от строений в ведение Московской городовой канцелярии в качестве городского архитектора. На его обязанности лежала забота о застройке и планировке города, починке мостовой, перестройке мостов. В частности, он перестроил Всехсвятский мост XVII века, бывший на месте нынешнего Большого Каменного, и построил каменный Гостиный двор на Красной площади, стоявший здесь до 1813 года, когда его частично сломал, а частично использовал для своих Торговых рядов О. И. Бове. Однако шестилетнее пребывание Коробова в Москве не вызвало существенных изменений в общем деле ее застройки и планировки, достаточно уже налаженном Мичуриным.

Вторым большим делом Мичурина после составления плана Москвы была организация всего строительства Москвы и центральной России. Началось это с осмотров ветхостей в ближних и дальних монастырях. Мичурин собрал группу учеников, с которыми непрерывно ездил, проводя всюду неотложные ремонты, а временами возводя и новые постройки. Для учеников это была прекрасная школа архитектурно-строительной практики, в которой воспитались такие мастера, как Ухтомский, Евлашев, Жуков, Обухов, Жеребцов и многие другие[2]. Сколь велико было число памятников архитектуры, спасенных Мичуриным во многих случаях от гибели, видно из поражающего своими размерами и все же далеко еще не полного перечня тех из них, которые ремонтировались им в 1733—1740 годах. Не хватало людей, и чем дальше, тем настойчивее стал добиваться Мичурин увеличения состава своей команды, главным образом помощников, «гезелей», и учеников. Сперва ему в этом упорно отказывали, но, грозя снять с себя ответственность за целость построек, он убедил в необходимости пойти ему навстречу Московскую сенатскую контору, Штатс-контору, ведавшую всем финансированием церковного строительства, и Коллегию экономии, в которой сам служил. В 1735 году ему дали возможность принять несколько учеников, хотя этого было все еще недостаточно. Но в 1737 году разразился один из тех сти-

[1] А. Мартынов и И. Снегирев. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города, т. I. М., 1875, приложение 2; П. Сытин. История планировки и застройки Москвы, т. I, стр. 261.

[2] ЦГАДА, кн. 7669, л. 760; кн. 7700, л. 717, 720.

хийных пожаров, которые время от времени начисто уничтожали добрую половину Москвы. Теперь нельзя было медлить, и Мичурину удалось организовать так называемую Московскую архитектурную контору, которая вскоре стала соперничать с самой Канцелярией от строений.

Началась самая кипучая и самая страдная пора деятельности Мичурина — планомерная обстройка послепожарной Москвы. Страстно любивший строить, он был вынужден долгие годы заниматься починкой ветхостей. До строительства он добрался лишь в Москве, когда стал здесь полноправным хозяином, мог располагать собой, своим временем и занятиями, как хотел, найдя, наконец, поддержку и у властей, убедившихся в его деловитости и одаренности. Мичурин оставил глубокий след в истории русского искусства. И не только потому, что значительно его художественное наследие, но и потому, что он подготовил себе смену — целую школу учеников, продолжавших его дело. Через лучшего из них, Ухтомского, ведет прямая дорога от Мичурина к Баженову и Казакову.

Все первые постройки Мичурина в Москве были выдержаны еще в духе петербургской архитектуры 30—40-х годов XVIII века. Но постепенно у него начинает определяться своя собственная манера, которую в противовес петербургской можно определить как московскую, ибо она отличается определенным тяготением к древнерусским формам. Сперва несмело, ощупью, а потом все решительнее он использует плановые и декоративные приемы своих далеких и близких предшественников, мастеров XVII и начала XVIII веков. При этом он не повторяет их механически, а всегда перерабатывает, как позднее их перерабатывал Баженов.

Осматривая по своей хлопотливой инспекционной должности подмосковные монастыри, Мичурин уделял особенное внимание Новоиерусалимскому Воскресенскому монастырю. В 1723 году рухнул каменный шатер его прославленного собора. В 1726 году в монастыре возник большой пожар, от которого собор снова пострадал. Из Петербурга немедленно направили в Новый Иерусалим У. А. Сенявина, главного руководителя застройки Петербурга при Петре I, теперь уже генерала. Сенявин взял с собой архитектора Еропкина, а из Москвы — Ивана Устинова. Осмотрев собор, они единодушно пришли к заключению, что шатер рухнул вследствие сильной осадки фундаментов, и предложили разобрать стены ротонды и выстроить их заново. К этому мнению присоединился и Тимофей Усов, посланный сюда в 1727 году. В феврале 1733 года Мичурин подал в Сенат донесение, к которому приложил «пункты» об организации ремонтных работ и смету на строительные материалы[1].

По мнению Мичурина, шатер должен был быть, как раньше, каменный, «обращатый», т. е. изразцовый. Правильно рассчитав, что огромной толщины стены трехъярусного основания шатра, превратившиеся в монолитную массу, свободно выдержат нагрузку каменного шатра, Мичурин предлагал восстановить

[1] ЦГАДА, ф. Канцелярии Сената, дела по Синоду, кн. 782, л. 261—264 об.

его полностью. Смелой постановкой вопроса разрешалась проблема первой сложной реставрационной работы старой России, но призыв Мичурина к спасению памятника остался тщетным. О Новом Иерусалиме забыли еще на шесть лет, но не забывал о нем Мичурин, вторично обратившийся в 1738 году в Синодальную канцелярию, на этот раз с приложением девяти листов чертежей по восстановлению шатра и всего полуразрушенного храма. Вскоре он приступил к разбору кирпичного завала, укреплению фундамента и опорных столбов, а также к возведению обрушившихся стен. К 1744 году оставался недостроенным только каменный шатер, на постройку которого Мичурин просил 31 000 рублей. Однако при чрезвычайной волоките, господствовавшей в тогдашних бюрократических инстанциях, смета не была утверждена до 1749 года.

Летом этого года судьбой Воскресенского монастыря заинтересовалась императрица, посетившая его, и из ее Кабинета было повелено «прислать известие... не имелось ли оному монастырю каких чертежей, и буде имеютца, то оные немедленно взнесть в Кабинет е. и. в.»[1]. Тут и разыскали чертежи Мичурина, но так как сам он был уже в Киеве, где возводил Андреевский собор, то пришлось обратиться к документальным справкам. Из последних выяснилось, что по вопросу о восстановлении собора между архитекторами возник спор: все, кроме Мичурина, настаивали на необходимости разобрать до основания стены храма и построить новые, так как нельзя на старых стенах возводить новый каменный шатер. Мичурин решительно возражал против такого вандализма, настаивая на сохранении всех стен и восстановлении старого шатра и его декора. Основная мысль Мичурина сводилась к восстановлению памятника в его прежнем подлинном виде, с сохранением всего «обращатого» убранства, каким оно было до катастрофы.

Когда императрица ознакомилась с присланной Синодом в апреле 1749 года требуемой справкой[2], она велела передать Растрелли, чтобы он отправил своего лучшего ученика для осмотра храма на месте и для решения вопроса о его восстановлении. Растрелли просил доставить ему копии мичуринских чертежей, которые и были ему посланы[3]. Ознакомившись с ними, обер-архитектор признал проект Мичурина правильным и поэтому не нашел нужным посылать в Москву особого человека, а просто предложил поручить всю техническую сторону восстановления шатра каменных дел мастеру итальянцу Винченцо Бернадацци[4]. Однако дело снова безнадежно затянулось, и к восстановлению шатра приступили

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. XVIII, д. 123, л. 2, 261—264 об.

[2] «В канцелярии Синодального экономического правления по справке о возобновлении Воскресенского монастыря починок, учиненные прошлого 1744 году архитектором Иваном Мичуриным план, профиль в 1745 году февраля 12 дня из Канцелярии экономической взнесены в Святейший правительствующий синод» (там же, л. 2 об.).

[3] Там же, л. 5.

[4] Все это изложено в донесении Канцелярии от строений в Кабинет от 11 августа 1749 года за подписью Фермора (там же, л. 8 и об.). См. также статью С. Безсонова в кн.: А. Щусев. Проект восстановления города Истры. М., 1946, стр. 26—32.

только в 1756 году[1]. Разработанный Растрелли окончательный проект восстановления шатра в своей конструктивной части был, по-видимому, близок мичуринскому проекту. Растрелли лишь предложил возвести шатер не каменным, а деревянным, что и было сделано. При этом, к сожалению, отказались от восстановления никоновского изразцового убранства храма, казавшегося старомодным и неизящным.

На Воробьевых горах в Москве с давних пор стоял летний царский деревянный дворец. При Анне Ивановне он был необитаем и пришел в состояние, близкое к полному разрушению. Его каменный цокольный этаж был еще крепок, но построенные на нем два деревянных этажа разваливались. Анна Ивановна просила принять решительные меры к сохранению дворца, приказав в целях его восстановления снять с него точные чертежи и изготовить модель[2]. Модель и чертежи было поручено сделать Мичурину, что он и выполнил в 1738 году[3]. Чертежи Мичурина сохранились, но они являются не обмером старого дворца, а проектом его восстановления (*стр. 159*). Мичурин внес в него немало своих «инвенций», служивших, по его мнению, к выгоде постройки. Это несколько вольное толкование отдельных деталей и, быть может, целых объемов отлично обрисовывает его активную творческую натуру.

Мичурин не сразу нашел себя. В самом начале своей строительной деятельности он с особой любовью перенимал те новинки, которые появились в начале XVIII века в архитектуре Меншиковой башни, церквей Панкратия и Ивана Воина, собора Заиконоспасского монастыря — словом, памятников круга Зарудного. Отправляясь от них, он развивал дальше ту же удачную идею полуциркульного повышения венчающего карниза в его центре и искал приемы наилучшей обработки пилястрами стен четверика и граней нижнего и верхнего восьмериков. Именно эти приемы получили применение и дальнейшее развитие в таких его постройках, как церкви Троицы на Арбате и Захария и Елизаветы Златоустовского монастыря[4]. Мичурин твердо сознавал себя сыном своей эпохи, для которой творил, не отворачиваясь от ее технических и художественных нововведений, но и не применяя, подобно другим, заученных стандартных форм барокко. Он всегда искал иных, оригинальных способов архитектурной выразительности, без конца изобретая новые формы.

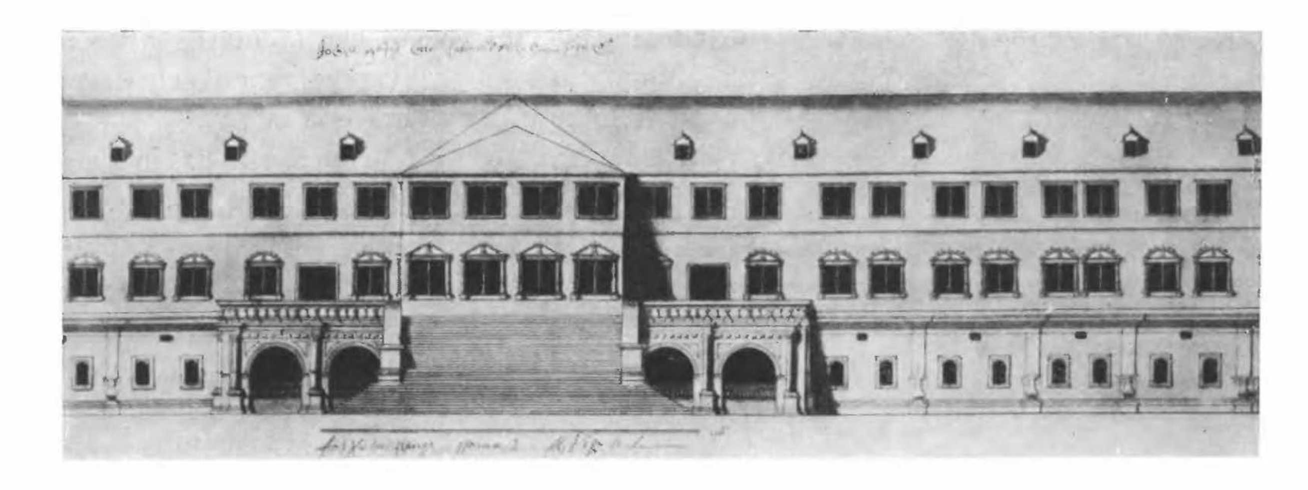
Отправляясь от произведений, в отношении которых авторство Мичурина доказано документально, изучая другие, пока еще безымянные постройки Москвы 1734—1747 годов, когда Мичурин был здесь главным архитектором, да и един-

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. XVIII, д. 160, л. 1—3, 8—9.

[2] Н. Султанов. Воробьевский дворец. — В кн. «Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского археологического общества», т. III. М., 1909, стр. XXIII.

[3] ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7809, л. 615—617 об.

[4] Сохранившиеся документы с полной достоверностью устанавливают авторство Мичурина в отношении арбатской церкви. См. В. Страхов. Летопись Троицкой на Арбате церкви в Москве. М., 1883, стр. 9. О постройках Златоустовского монастыря см.: Архим. Григорий, Московский Златоустовский монастырь. — В кн.: А. Мартынов. Русские достопамятности, т. III. М., 1880.



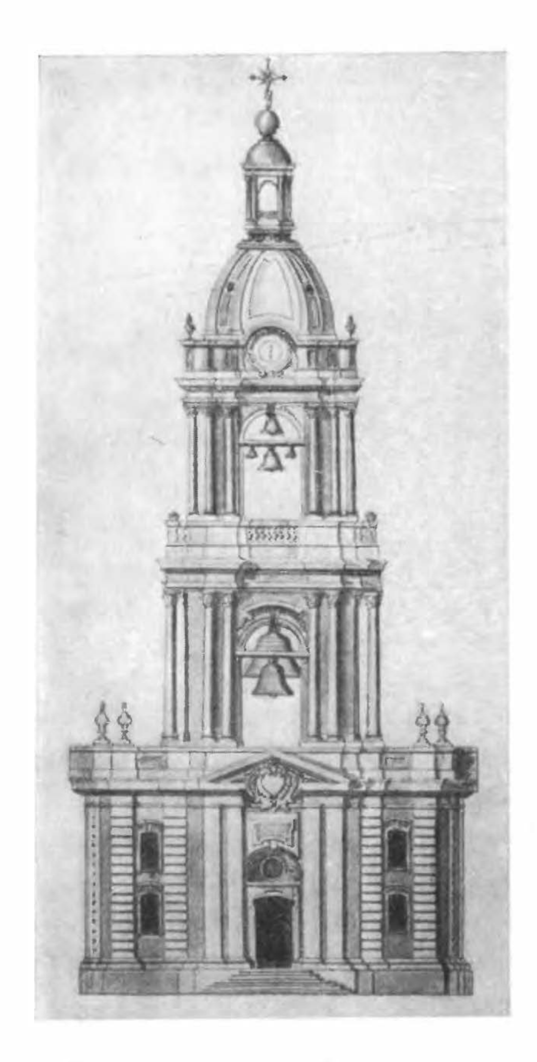
И. Мичурин. Проект восстановления Воробьевского дворца в Москве. 1738 год.
Центральный Гос. архив древних актов.

ственным подлинным зодчим, можно наметить еще несколько памятников, которые могут быть ему приписаны. Мы начнем с колокольни Троице-Сергиевой лавры, в создании которой Мичурину принадлежала решающая роль (*вклейка*).

История строительства колокольни чрезвычайно затемнена теми сбивчивыми и противоречивыми сведениями, которыми полна дореволюционная литература. Во время опустошительного пожара, случившегося в лавре в 1764 году, сгорел весь ее богатейший архив, и с тех пор исследователи были вынуждены строить свои описания более на домыслах, нежели на фактах. Лишь в 1951 году А. И. Михайлов опубликовал ряд важных документальных данных[1], и в их свете начальная история проектирования и постройки лаврской колокольни рисуется в следующем виде.

В марте 1738 года московский главнокомандующий С. А. Салтыков получил из Кабинета указ Анны Ивановны с требованием разобрать ветхую лаврскую колокольню, что и было выполнено в конце августа. 4 июля 1740 года Салтыкову был прислан генеральный план лавры, а также план и фасад колокольни, спроектированные архитектором Шумахером, и велено было приступить к постройке колокольни под руководством Мичурина. Когда последний ознакомился с генеральным планом, он выступил с решительными возражениями против проекта Шумахера, поставившего колокольню на оси Успенского собора, что приводило к крайней тесноте и скученности построек на площади и нечеткости ансамбля. Мичурин предложил сдвинуть колокольню влево, чем сразу открывались удачные точки зрения на уже существовавшие здания. Сначала Кабинет на это

[1] А. Михайлов. Из новых материалов о русской архитектуре XVIII века. К истории проектирования и строительства колокольни Троице-Сергиевой лавры. — «Архитектурное наследство», 1. М., 1951, стр. 66—77. См. также: А. Михайлов. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954, стр. 128—154.



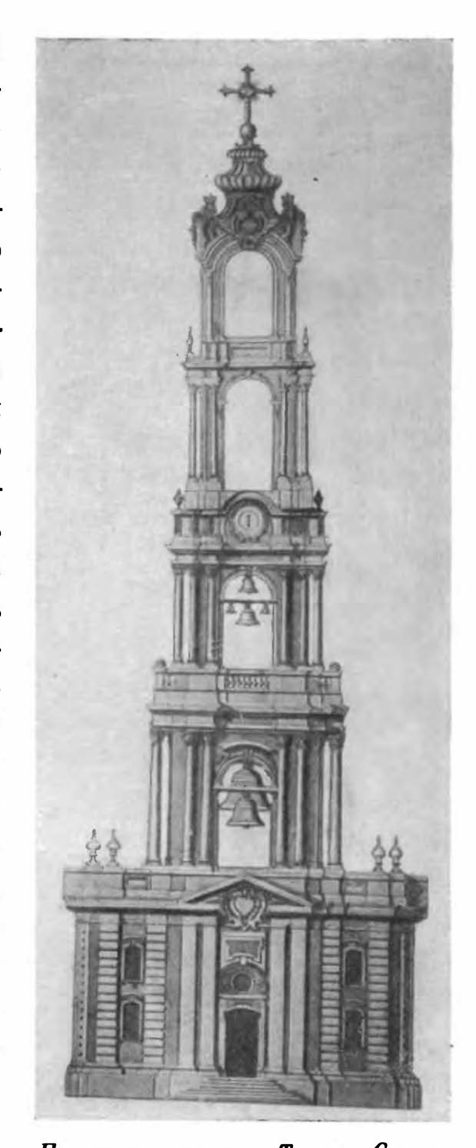
Проект трехъярусной колокольни Троице-Сергиевой лавры. Чертеж из альбома 1745 года.
Загорский историко-художественный музей.

не согласился, но после настойчивых убеждений Мичурин добился утверждения его планировки и приступил к строительству.

В лавре хранится драгоценный альбом чертежей XVIII века, относящихся к лаврским строениям. На выходном листе альбома имеется следующая надпись-автограф: «Сия книга по имянному ея императорского величества словесному указу дана возвратно в Троицкую лавру июня 3 дня 1745 года для строения по ней. Арсентий, архиепископ Переяславский». В альбоме есть чрезвычайно важный для истории лаврских построек чертеж колокольни, полностью совпадающий с тремя ярусами существующей постройки (*стр. 160*). На этом чертеже колокольня завершается куполом с изящным сквозным фонариком. Слева вверху, на уровне купола, подклеен другой чертеж. Взятый в том же масштабе, что и основной чертеж, он при наложении на последний дает полное впечатление нынешней пятиярусной колокольни (*стр. 161*). Любопытно, что существующие в настоящее время на колокольне часы приходятся как раз на том месте, которое было для них предназначено с самого начала. Мало того, при реставрации в 1950 году под часами была обнаружена первоначальная скульптурная обработка, ныне закрытая новейшим циферблатом значительно большего размера.

Но кому принадлежит чертеж трехъярусной колокольни лаврского альбома 1745 года? Чертеж колокольни обнаруживает уверенную, твердую руку мастера, очень напоминающую достоверные работы Мичурина. Не разделил ли присланный из Петербурга проект Шумахера судьбу большинства присылавшихся в Москву проектов? Как правило, с ними не слишком считались, изменяя их в процессе выполнения по усмотрению строителя. Шумахеровский оригинал не сохранился, почему и трудно судить о степени внесенных в него изменений, но что самовластный Мичурин его сильно переработал, в этом едва ли можно сомневаться. Архитектурная композиция трех ярусов колокольни в альбомном чертеже, в точности выполненном вслед за тем в натуре, столь безукоризненна, что она была бы не под силу второстепенному, малообученному архитектору, каким был Шумахер.

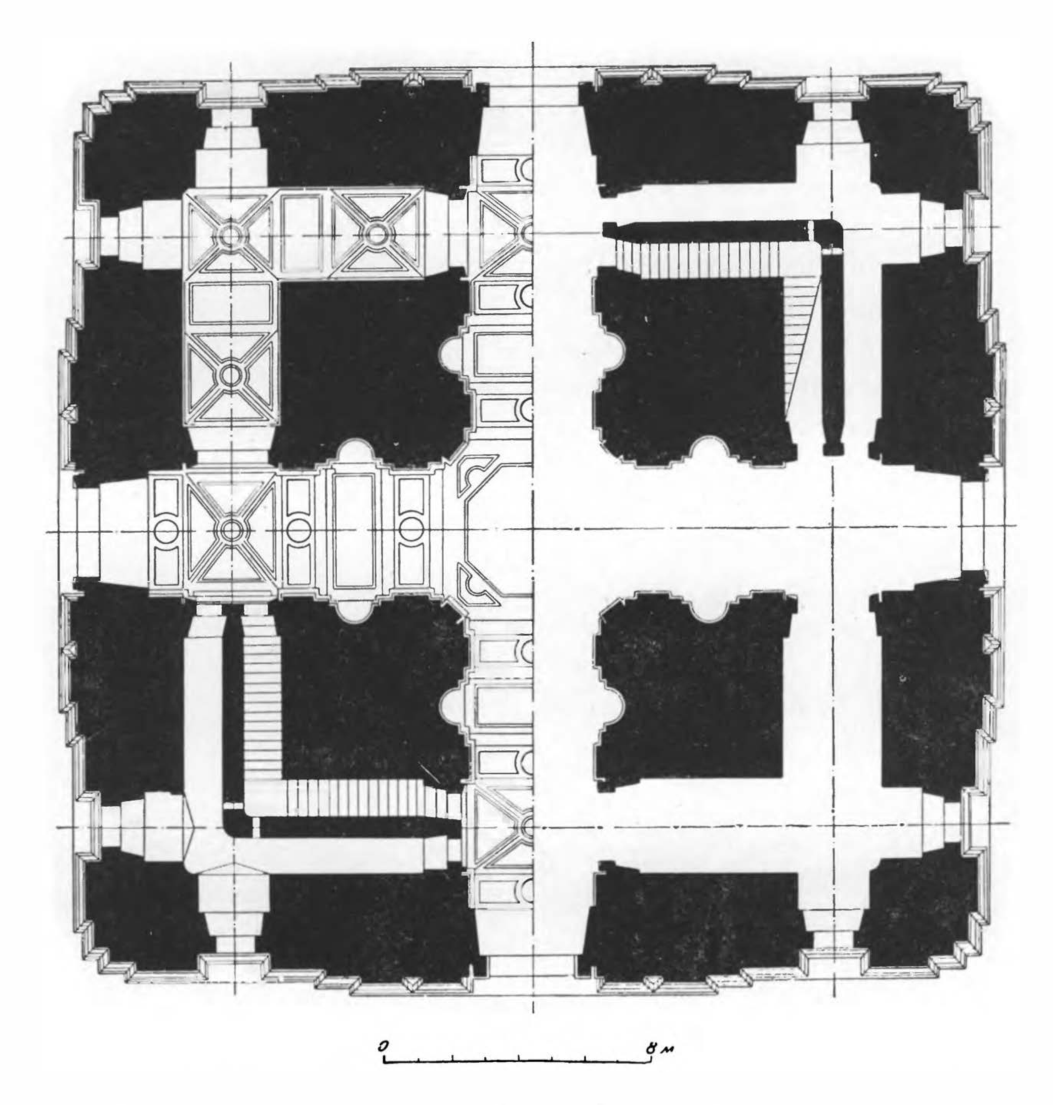
А кто такой архиепископ переяславский Арсений? Арсений Могилянский, будучи придворным проповедником и духовником Елизаветы Петровны, пользовался неограниченным доверием набожной царицы. В 1744 году последняя возвела Арсения из архимандритов прямо в сан архиепископа переяславского и назначила наместником и архимандритом Троице-Сергиевой лавры[1]. Значение лавры в первые годы царствования Елизаветы чрезвычайно возросло: лавра стала общепризнанной первой обителью страны. Едва ли лаврская братия была довольна, получив из Петербурга проект всего лишь трехъярусной колокольни. Не зародилась ли в ее среде с самого начала строительства мысль о более высокой колокольне, такой же пятиярусной, как Иван Великий, колокольня Новодевичьего монастыря и Меншикова башня? Как мы увидим в дальнейшем, эта мысль не была чужда и Мичурину. Нет ничего удивительного, что ее разделял и Арсений. Из приведенной альбомной надписи можно заключить, что именно Арсений передал в 1745 году императрице альбом для окончательного решения вопроса, быть ли колокольне трехъярусной или пятиярусной. Прямого документа об окончательном решении не сохранилось, но оно содержится в словах надписи, что книга с чертежами возвращается «для строения по ней». Данный указ был «изустный именной», не для распубликования, поэтому его нет в собрании узаконений, что лишает нас возможности выяснить все подробности дела.



Проект колокольни Троице-Сергиевой лавры с прибавлением двух верхних ярусов.
Чертеж из альбома 1745 года.
Загорский историко-художественный музей.

В своем донесении в Московскую сенатскую контору от июня 1755 года Ухтомский впервые говорит о своем участии в завершении проектирования колокольни. Упомянув об указе 7 июля 1746 года о строении колокольни «по опробованной от е. и. в. планной книге», он пишет: «в прошлом 1753-м году в высочайшее е. и. в. в Свято-Троицкой Сергиевой лавре присудствие о достроении той же колокольни с некоторым прибавлением мною учинен вторичный фасад, по которому оная колокольня под присмотром реченного гезеля Жукова строением

[1] «Русский биографический словарь», т. II. СПб., 1900, стр. 313.



План фундамента колокольни Троице-Сергиевой лавры в Загорске.
Обмер В. И. Балдина.

и оканчивается»[1]. Едва ли, однако, «некоторое прибавление» можно безоговорочно толковать как надстройку целых двух ярусов[2]. Для этого нет оснований, ибо если бы речь шла о надстройке более чем одной трети колокольни, то Ухтомский, конечно, не говорил бы лишь о «некотором прибавлении». Внимательное изучение конструктивной системы фундаментов колокольни указывает на то, что Мичурин с самого начала строительства имел в виду нагрузку более, чем трех ярусов.

План лаврской колокольни принадлежит к подлинно великим произведениям инженерного искусства (*стр. 162*). В самом деле, устойчивость колокольни обеспечивается наличием исполинского двухэтажного цоколя, квадратного в плане,

[1] А. Михайлов. Указ. соч. (1951), стр. 74.
[2] Там же, стр. 68.

в 29 метров по каждой стороне. По периметру этого квадрата выложены кирпичные стены толщиной в 3 метра, которые в центральной части фасадов дополнительно усилены креповками мощных сдвоенных пилястров, что создает исключительную упругость общего очертания плана. В основу плана положен принцип как бы трех сквозных взаимоперпендикулярных нефов, образуемых стенами и четырьмя столбами-устоями. Эти последние и несут нагрузку всех вышележащих ярусов, так как стены выложены только на высоту цокольного яруса, выполняя по существу роль упоров для столбов. Исключительно несущее назначение столбов заставило Мичурина уделить особое внимание их конструкции: квадратные в плане, они имеют 5,75 метра по каждой стороне и на протяжении двух цокольных этажей дважды перевязаны между собой и со стенами циркульными сводами. Глядя на чертеж плана, получаешь впечатление, что он весь состоит из сплошного каменного массива, лишь прорезанного галлереями-нефами, обработанными системой сводов. Какой смысл было возводить столь сверхмощный фундамент только для трех ярусов, когда на нем свободно могло быть водружено еще несколько ярусов? Невольно напрашивается мысль, не был ли этот фундамент рассчитан Мичуриным на многоярусную колокольню?

Мичурин строил колокольню безостановочно в течение семи лет, с 1741 по 1747 год, вместе со своим учеником и помощником Иваном Жуковым, о чем свидетельствуют многочисленные документы архивов Сената и Синода. Но, спрашивается, что это за «некоторое прибавление» к колокольне, которое приписывал себе Ухтомский? До сих пор не разысканы архивные документы, точно устанавливающие ход строительства колокольни в последние годы пребывания Мичурина в Москве и в первые годы после его отъезда в Киев. Нельзя даже сказать, было ли уже до 1747 года приступлено к сооружению двух верхних ярусов, или их строили позднее. Однако, учитывая все известные до настоящего времени данные, можно предположить такую достаточно правдоподобную историю завершения колокольни.

Идея пятиярусности, получившая к середине 1740-х годов всеобщее сочувствие, была поддержана и при дворе. Надо думать, что Мичурин перед отъездом в Киев договорился со своим преемником по руководству постройкой, Ухтомским, о том, как наилучше осуществить надстройку. Система обоих верхних ярусов логически завершает три нижних, а их более легкий силуэт оправдан естественным уходом в высоту. Такое художественное решение остается в пределах мичуринского творчества, но полностью выпадает из него стилистически самое завершение, имеющее вид как бы короны. Эта изящная барочная шапка уводит нас от всех памятников, связанных с его именем. Она, вне всякого сомнения, принадлежит Ухтомскому, и она-то и есть его «некоторое прибавление». Сама по себе она прекрасна, и автор был вправе гордиться своей выдумкой. Таким образом, главный автор колокольни — Мичурин, завершение же ее — дело искусства обоих. Испортила ли колокольню надстройка двух ярусов? Нисколько. Колокольня от этого только выиграла в стройности и изяществе.

Столь идеальная гармония целого и столь полная слитность низа с верхом могли быть достигнуты только в результате совместных усилий обоих зодчих, причем Ухтомский, несомненно, внес в формы мичуринской колокольни и нечто свое после отъезда своего учителя в Киев.

Колокольня Троице-Сергиевой лавры — одно из самых пленительных созданий русского зодчества, превосходящее по совершенству неосуществленную растреллиевскую колокольню Смольного монастыря, известную в чертежах и модели (*стр. 200*). Несмотря на общую сохранность колокольни, она все же дошла до нас не вполне в своем первоначальном виде: нет ее гульбища, помещавшегося над вторым этажом, а ее галлереи, некогда сквозные и открытые, в настоящее время заложены.

Из других значительных работ, выполненных Мичуриным в лавре, надо отметить чертежи раки преподобного Сергия, по которым она и была выполнена в серебре в 1737 году[1].

А что за постройки вел Мичурин в Москве? Если они мешали ему часто отлучаться в лавру, в чем его упрекала Московская сенатская контора, то, видно, они были весьма значительными и ответственными. Как известно, 1746 год был последним, в течение которого Мичурин еще ездил в Троице-Сергиеву лавру, после чего он передал все строительство колокольни Жукову, опытному строителю и превосходному рисовальщику, сам же находился безвыездно в Москве в ожидании указа о переводе его в Киев. В продолжение двух лет, остававшихся до его отъезда на Украину, Мичурин был всецело поглощен новым, большим и интересным делом — постройкой здания Московского суконного двора.

Суконные и шерстяные изделия вырабатывались в России с давних пор, но особенно развилось суконное производство в XVII веке, когда в Москве было уже несколько фабрик, или «дворов». Еще большее внимание стал уделять суконному делу Петр I, нуждавшийся в сукне для нового обмундирования армии и организовавший для выделки его несколько отечественных компаний. В 1720 году он передал все находившиеся в Москве казенные суконные фабрики большой группе купцов, объединившихся в компанию. Особенной славой пользовался «Большой суконный двор» у Всехсвятского (ныне Каменного) моста, на правом берегу Москвы-реки, на Болотной площади[2].

В конце 1745 года из Кабинета императрицы Елизаветы Петровны было направлено в Москву Мичурину письмо, в котором ему предлагалось составить проект нового здания Суконного двора[3]. Через два месяца Мичурин доносил в Кабинет, что приказание им выполнено: «...показанныя чертежи мною сочинены и при сем оной фабрики чрез компанейщиков и посылаются. Архитектор Иван

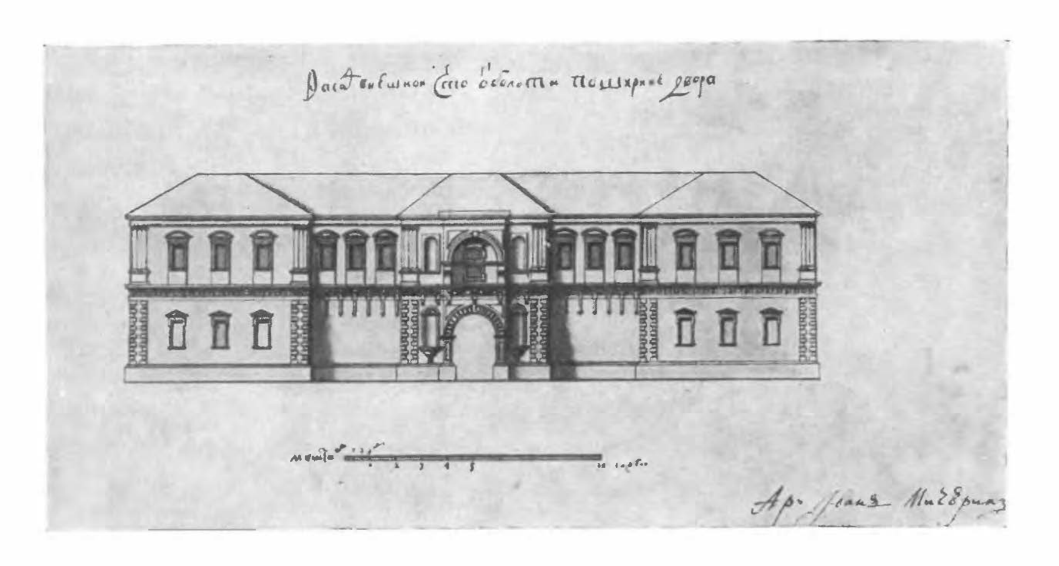
[1] Об окончании чертежей Мичурин лично доносил императрице Анне Ивановне (ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7744, л. 569; кн. 7717, л. 598—599).

[2] Н. Фальковский. Москва в истории техники. М., 1950, стр. 298.

[3] ЦГАДА, Госархив, разр. XVI, 1746 г., д. 560, л. 2.



И. Шумахер, И. Мичурин и Д. Ухтомский.
Колокольня Троице-Сергиевой лавры в Загорске. 1740—1770 годы.



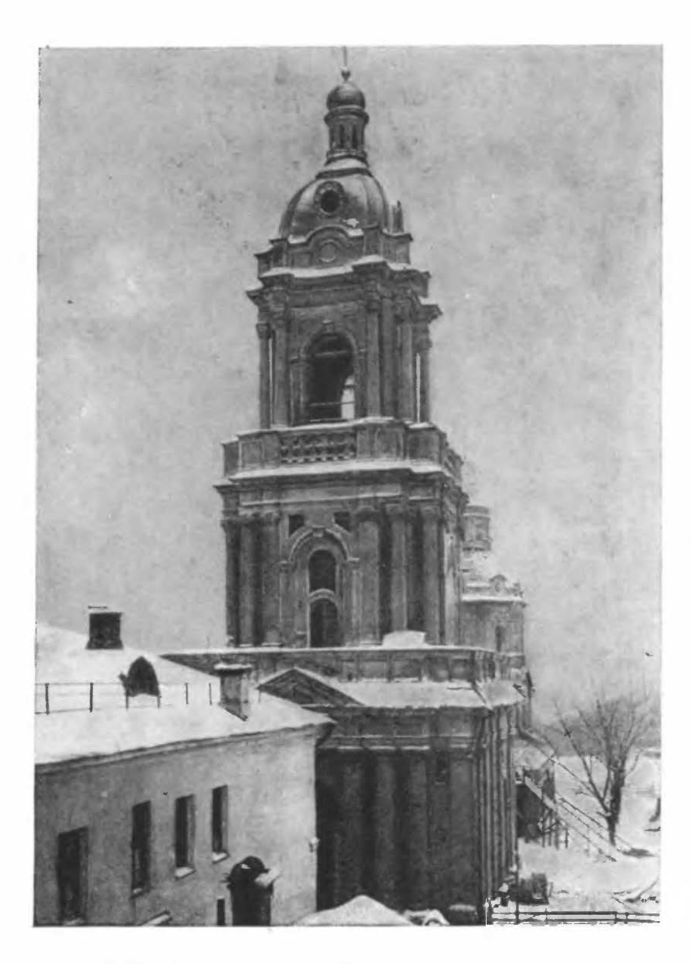
И. Мичурин. Проект здания Суконного двора в Москве. Фасад со стороны Болотной площади. 1746 год.

Центральный Гос. архив древних актов.

Мичурин, генваря 30 дня 1746 году»[1]. Судя по смете, приложенной к чертежам, речь шла о перестройке уже существовавшего корпуса, которому Мичурин должен был придать новый, нарядный фасад, что он и сделал.

Дошедшие до нас чертежи мичуринского проекта 1746 года рисуют нам архитектуру, полностью отвечающую мастерству зодчего периода его расцвета. Как видно на проекте, здание имело в плане форму удлиненного прямоугольника в 60 сажен длины и 27 ширины. Что же принадлежало здесь Мичурину? На плане сразу бросается в глаза масштабное несоответствие двух длинных стен и одной торцовой с главным двусторонним торцом. Создается впечатление, что этот последний, имеющий более толстые стены, и есть новая постройка, присоединенная Мичуриным к старым фабричным корпусам, которые он лишь обработал по-новому, чтобы придать всему зданию бо́льшую органичность и цельность. В этом заключается единственно возможное объяснение противоречия, имеющегося в письмах Мичурина, как будто говорящих, с одной стороны, об обмерах существующего здания, а с другой — о проектировании нового. Главный фасад этого последнего выходил на север к Москве-реке, противоположный — на юг, во двор, в сторону Болотной площади (*стр. 165*). Посередине их находились широкие проездные ворота, по сторонам которых, по главному фасаду, были устроены, в обоих этажах, глубокие полукруглые ниши для скульптур, а по южному — окна. Весь первый этаж завершался дорическим фризом с триглифами и метопами, а углы его выступов были обработаны двойным рядом рустов. Во втором этаже арки ворот отвечала такого же размера полуциркульная

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. XVI, 1746 г., д. 560, л. 3.



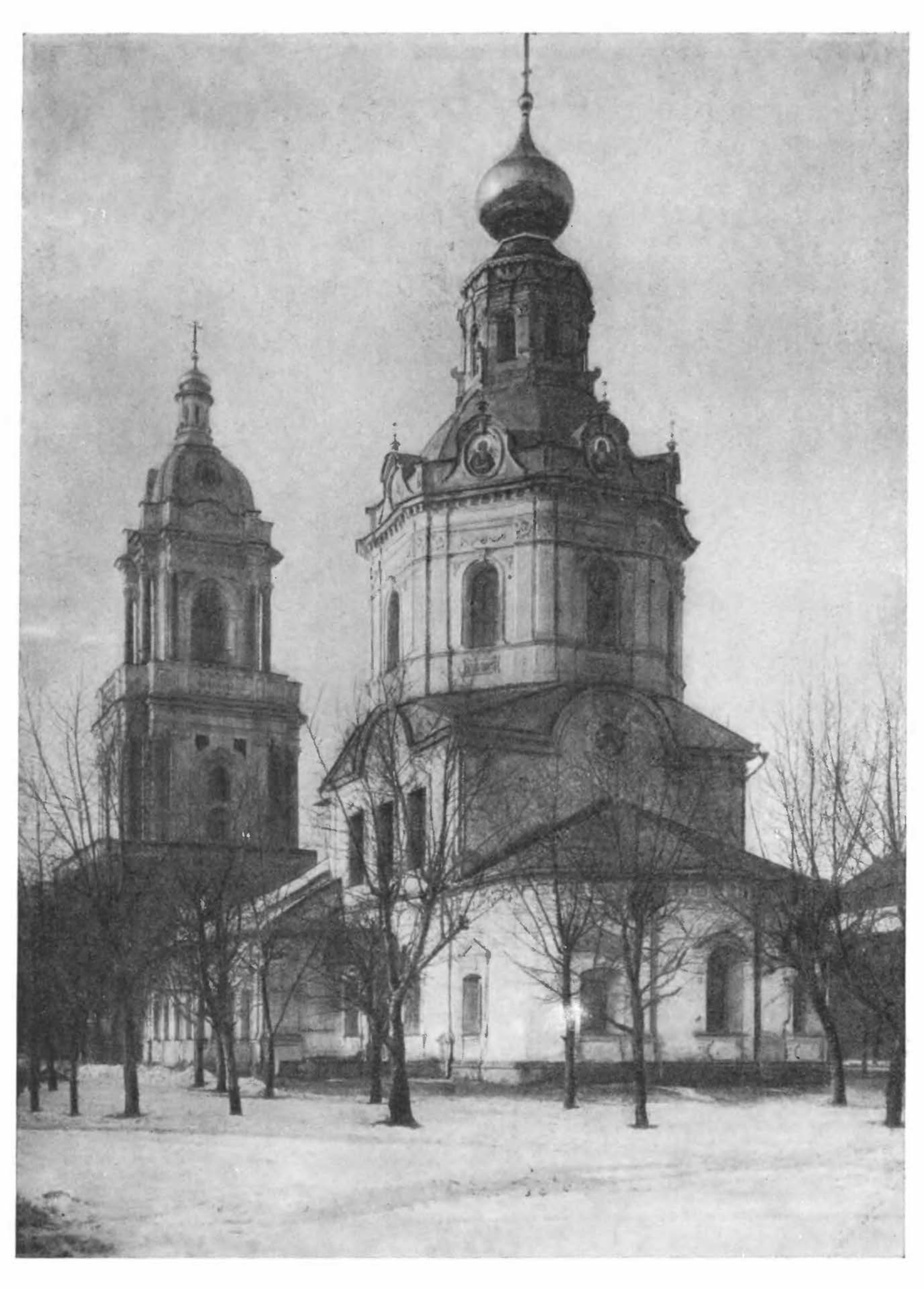
И. Мичурин. Колокольня церкви Параскевы-Пятницы в Москве. 1743—1744 годы.

лоджия со своеобразным сильно выступающим белокаменным зонтом, опирающимся на мощные каменные кронштейны. Нижним рядам рустов отвечали во втором этаже парные колонны с ионическими капителями особого типа, снабженными волютами диагонального построения. Архитектура Суконного двора не напоминает ни одной из тогдашних гражданских построек Москвы и Петербурга, не повторяя и собственных мичуринских мотивов, что говорит о наличии у этого зодчего богатого архитектурного воображения[1].

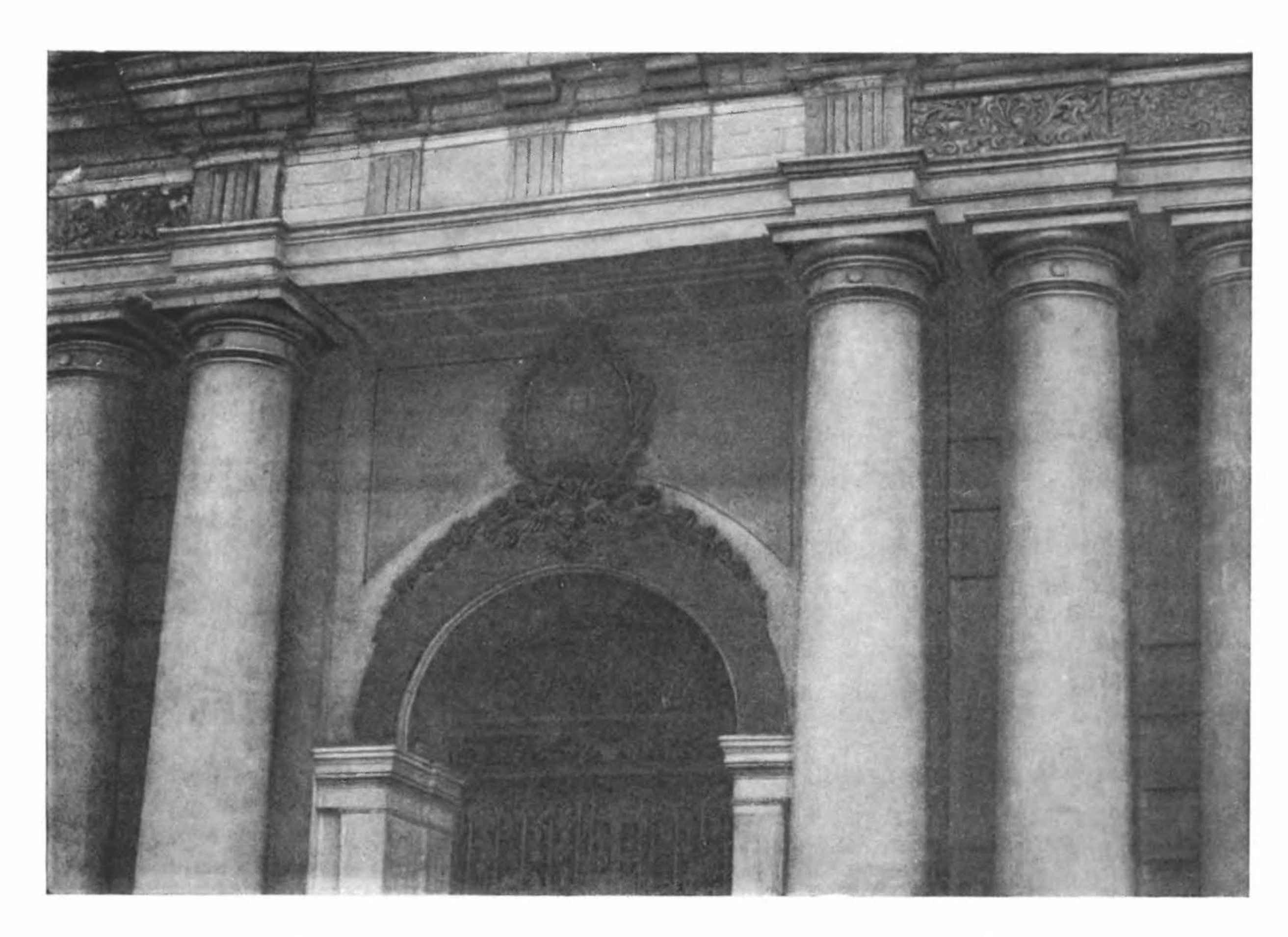
В XVII и начале XVIII столетия московские церкви строились главным образом боярскими и знатными дворянскими родами. К середине XVIII века возрастает значение богатеющего купечества, начинающего соперничать с родовитой знатью. В начале февраля 1739 года московские купцы Роман и Гавриил Журавины, прихожане Троицкой церкви с приделом Параскевы-Пятницы в Замоскворечье, подали челобитную о сломке сильно обветшавшей церкви и постройке на ее месте новой, «в тож наименование». Получив храмозданную грамоту, они приступили к сооружению храма весьма внушительных размеров, бывшего до постройки церкви Климента на Пятницкой (*см. стр. 270*) самым большим во всем Замоскворечье. Церковь строилась в течение пяти лет, с 1739 по 1744 год, причем в первые три года была выстроена самая церковь, а в последние два — ее колокольня. Что касается церкви, то она представляет собой дальнейшее развитие характерной для Москвы церковной постройки первой четверти XVIII века — собора Варсонофьевского монастыря.

В синодике церкви Параскевы не назван ее архитектор. В многочисленных церковных летописях Москвы XVIII века вообще не упоминаются имена зодчих, за исключением синодика Меншиковой башни, прямо говорящего о Зарудном

[1] Здание Суконного двора, калечившееся многими поколениями фабрикантов в течение двух столетий, превратилось к концу XIX века в развалины. Перед его разборкой, произведенной в 1938 году, были выполнены обмеры и фотофиксация, благодаря чему точно восстанавливается его архитектурный облик, вполне совпадающий с сохранившимися чертежами Мичурина.



И. Мичурин. Церковь Параскевы-Пятницы в Москве. 1739—1744 годы.



И. Мичурин. Колокольня церкви Параскевы-Пятницы в Москве. Деталь. 1743—1744 годы.

как авторе постройки. Однако никто, кроме Мичурина, не мог построить церковь Параскевы-Пятницы, не только потому, что в эти годы он был единственным московским архитектором, но и потому, что в этой постройке наличествуют все типичные признаки мичуринской архитектуры (стр. 167). Особенно это относится к замечательной трехъярусной колокольне церкви (стр. 166, 168). Уже одно сопоставление этой колокольни с трехъярусным вариантом колокольни Троице-Сергиевой лавры говорит о почти тождественном замысле. И общая композиция, и силуэт, и вся архитектурная обработка, от цоколя до купола, настойчиво вызывают в памяти лаврскую колокольню; но в московской колокольне это еще только нащупывание образа, как бы разбег, подготовка к великому произведению, а в лаврской — зрелое достижение, несравненное завершение того же замысла. Отдельные детали обработки колокольни свидетельствуют о том упорном стремлении к индивидуальному, не наскучившему сочетанию общепринятых форм, которое столь типично именно для Мичурина. Еще богаче примерами такой мичуринской архитектурной манеры самая церковь. Особенно интересен замысел интерьера храма, с его смелым построением пространства

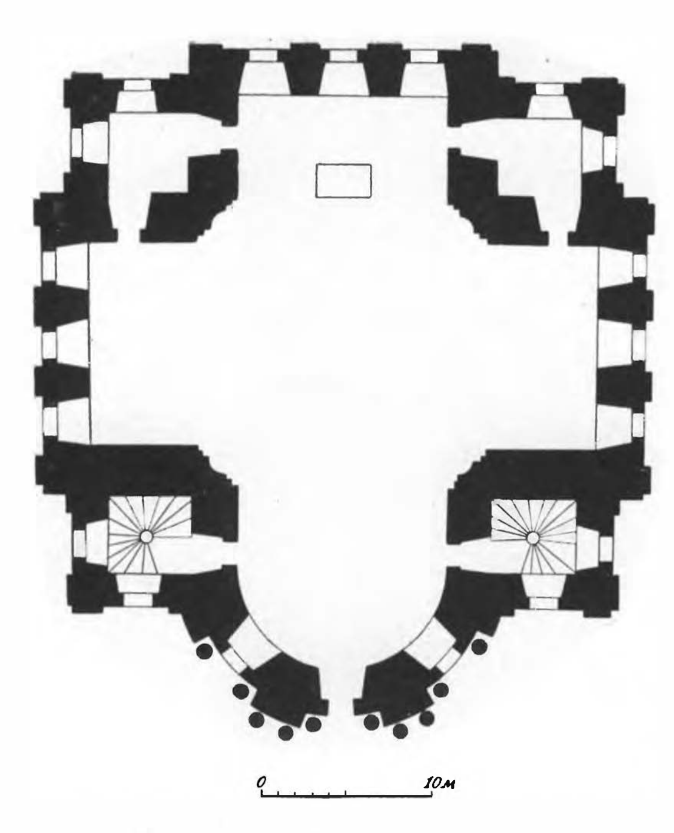


Колокольня церкви Петра и Павла в Москве. 1740—1744 годы.

от пола до главы. В этом Мичурин — верный последователь Зарудного, но своему решению он дает собственное, глубоко личное истолкование. Даже в таких установившихся формах, как ионическая капитель, Мичурин ищет новой выразительности, обрабатывая ее по-своему на наружном фасаде второго яруса. Те же искания нового мы сможем проследить и во всей его дальнейшей деятельности.

Есть в Москве еще одна великолепная колокольня, появившаяся в годы расцвета творчества Мичурина,— колокольня церкви Петра и Павла на Новой Басманной (*стр. 169*). Хотя имя ее автора неизвестно, но не исключено участие в ее постройке именно Мичурина. Церковь Петра и Павла была построена в 1705—1717 годах «по имянному царского величества указу и по данному собственной его величества руки рисунку»[1]. Это сведение значилось в пространной рукописи — «клировых ведомостях», хранившихся в церковном архиве в 1910-х

[1] И. Грабарь. История русского искусства, т. IV (вып. 23), стр. 56—59; П. Сытин. Из истории московских улиц. М., 1948, стр. 304.— Кто был автором самой церкви — неизвестно, как неизвестен и строитель не существующей более колокольни церкви Николы в Мясниках примерно того же времени.



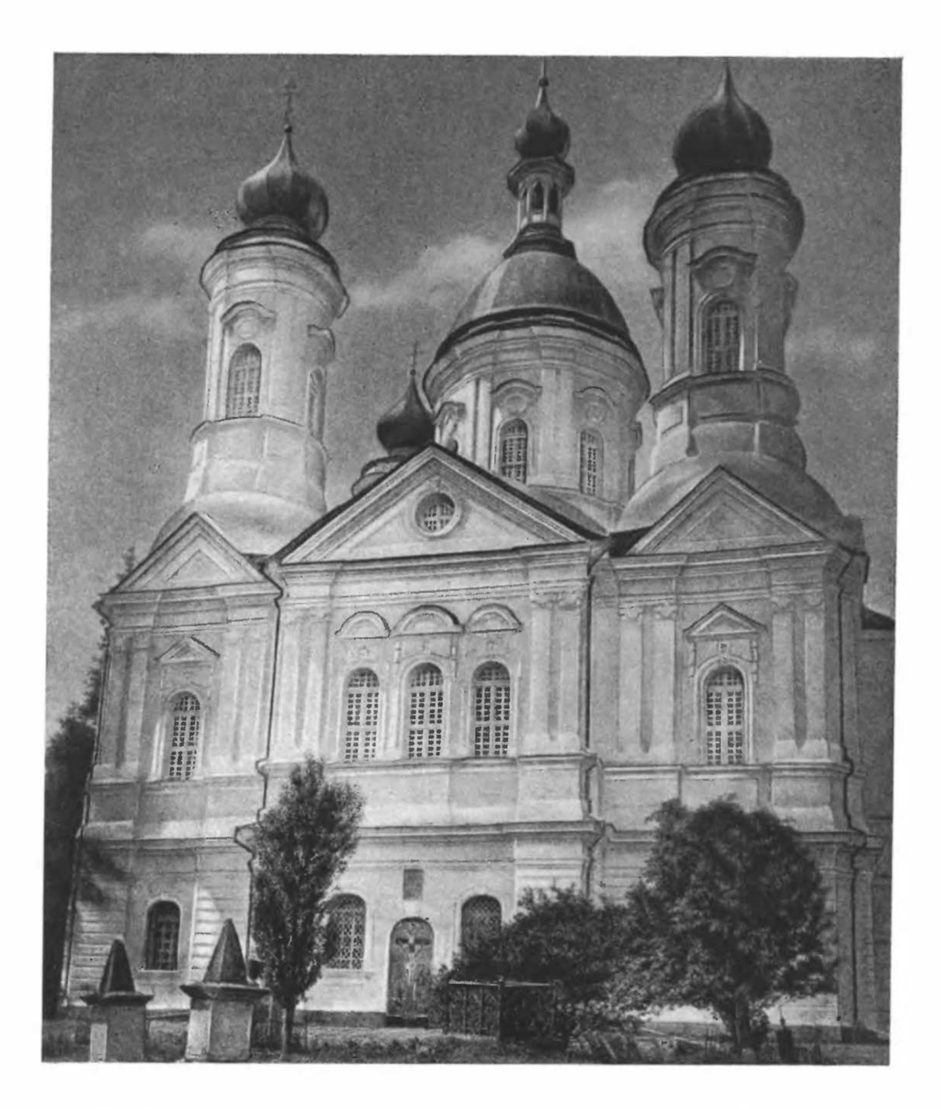
И. Мичурин. План собора Свенского монастыря близ Брянска.

годах. Там же точно указывалось, что колокольня построена в 1740—1744 годах и что на ее гульбище, размещенном над вторым ярусом, вела прямо с улицы широкая лестница, занимавшая все пространство между церковью и колокольней. Сильно искаженная при неоднократных ремонтах колокольня все же и сейчас производит впечатление архитектурного памятника выдающегося значения. Если строителем колокольни был не Мичурин, то, кроме него, она может быть приписана только Коробову, переселившемуся в 1741 году из Петербурга в Москву.

В сентябре 1747 года состоялся указ Канцелярии от строений об отправке полковника Васильева и архитектора Мичурина с учениками в Киев «для строения церкви в дому ея величества». Мичурин был в октябре вызван в Петербург к императрице, вручившей ему проект Андреевского собора, исполненный Растрелли, по которому и надлежало строить собор, а дворец Мичурин должен был выстроить в точности по образцу каменного охотничьего дворца в подмосковном селе Перове, выстроенном раньше Растрелли. В конце ноября с помощниками и их домочадцами на нескольких десятках ямских подвод Мичурин отправился в Киев, где пробыл до конца 1754 года, проработав здесь семь лет[1].

Вскоре по приезде Мичурина в Киев к нему обратились монахи приписного к Киево-Печерской лавре Свенского монастыря с просьбой взять на себя составление проекта и руководство постройкой нового собора взамен полуразрушенного старого. Однако прошло целых шесть лет, прежде чем приступили к его постройке по «апробованному» проекту Мичурина. Много времени ушло на решение основного вопроса — какой должна быть новая церковь. Для этого понадобились поездки в Москву и другие места в поисках наилучшего образца, на который надлежало равняться. Из всех осмотренных церквей монахам пришлась более других по душе соборная церковь московского Донского монастыря.

[1] Сведение о возвращении Мичурина в Москву в декабре 1754 года имеется в донесении Ухтомского в Московскую сенатскую контору от 25 января 1755 года (ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7965, л. 390 об.).

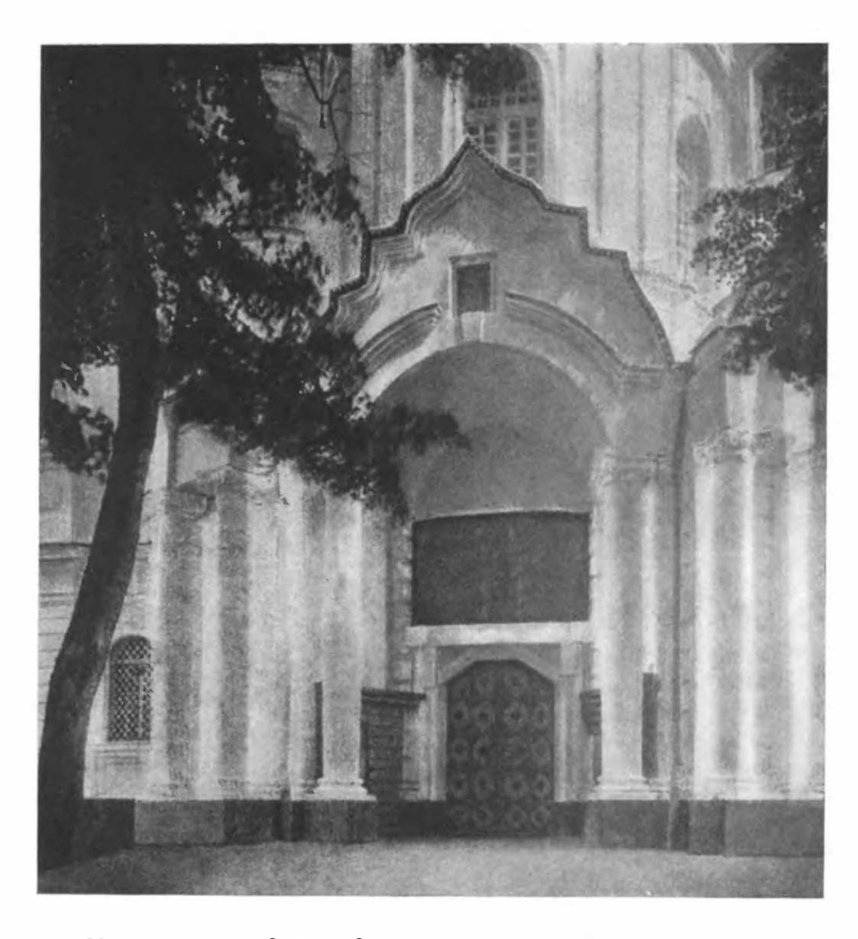


И. Мичурин. Собор Свенского монастыря близ Брянска. 1748—1758 годы.

Построенная в 1680-х годах, она казалась современникам чудом архитектуры и служила предметом изумления москвичей и всех приезжих[1].

Мичурин согласился взяться за постройку нового монастырского собора, но его не устраивала простая копия Донского собора. Он стремился к самостоятельному творчеству и, приступая к составлению проекта Свенской церкви, решил, видно, не слишком придерживаться указанного ему образца. В результате он создал новый тип храма, лишь отдаленно напоминающий в плане московский (*стр. 170*), а в объемно-композиционном отношении вовсе иной. Однако, с одной стороны, монахи, а с другой — неопытный строитель Битнер допустили столько технических оплошностей, что в конце концов здание было возведено со значительными изъянами. К сожалению, не сохранилось ни одного из мичуринских

[1] См. IV том настоящего издания, стр. 272—273.



И. Мичурин. Собор Свенского монастыря близ Брянска. Главный вход. 1748—1758 годы.

проектов, и обо всей этой печальной истории и об авторстве Мичурина мы узнаем только из монастырских документов, относящихся к постройке.

Во всем облике храма было налицо характерное для творчества Мичурина тяготение к древнерусским, хотя и значительно переработанным приемам (стр. 171). К ним относятся «щипцы», завершающие стены, по три с каждой стороны, и особенно порталы, хотя и убранные колоннами, но получившие необычное, чисто русское завершение, по своей форме вызывающее в памяти древние кокошники (стр. 172). Необыкновенное впечатление производила внутренность собора, залитого светом, лившимся из огромных окон, главного купола и световых глав. Прекрасна была обработка хоров при помощи гигантского декоративного панно, искусно вырезанного из дерева каким-то выдающимся скульптором-самородком. Панно изображало кита, извергающего из своего чрева пророка Иону.

Вернувшись в декабре 1754 года в Москву, Мичурин нашел здесь большие перемены. Главным архитектором города был Ухтомский, которому он должен был подчиняться. Вся деятельность Мичурина сводилась к освидетельство-

ванию и исправлению ветхостей в Кремле, в московских и подмосковных церквах и монастырях. У нас нет данных, чтобы судить о личных взаимоотношениях обоих мастеров, но, видимо, эти отношения были отнюдь не дружескими. Известная неприязнь между ними обозначилась уже перед отъездом Мичурина в Киев, теперь же она усилилась, приводя к постоянным служебным несогласиям и трениям. В частности, у них возник большой спор по вопросу о надежности фундаментов здания Камер-коллегии, для разрешения которого Сенатской конторе пришлось привлечь всех московских архитекторов[1]. Последний раз мы встречаем имя Мичурина в августе 1762 года, когда ему вместе с К. И. Бланком был поручен ремонт кремлевских соборов[2].

Подводя итог кипучей деятельности Мичурина, надо прежде всего отметить его необычайную идейную целеустремленность. Он беззаветно любил свое родное русское искусство, любил не отдельные его приемы и формы, а весь его образный строй, богатство форм, художественное совершенство, сверкающую узорность, пленительную цветистость и прежде всего ту беспредельную свободу трактовки любых форм, которая лежит в основе русского народного зодчества.

Из своего шестилетнего пребывания за границей Мичурин не вынес ничего, что было ему не по душе, а позаимствовал только необходимую техническую оснащенность. Умело ее используя по возвращении на родину, он только здесь нашел себя. Вот почему такой подлинно национальный характер присущ его Свенскому собору. Вот почему столь оригинальна колокольня Троицкой лавры, где только в отдельных элементах, но отнюдь не в общем образе можно найти отголоски общеевропейского искусства эпохи.

[1] ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 8018, л. 375—379 об., 383.
[2] Там же, ф. Комиссии о коронации Екатерины II, кн. 19/7470, л. 558 и об.



ПЕТЕРБУРГСКАЯ АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

В. В. РАСТРЕЛЛИ

Б. Р. Виппер

Ломоносовскую пору русской культуры характеризует рост национального самосознания, высокий пафос торжества и могущества русской государственности. Отсюда — мажорность, красочность русской культуры этого периода, ее брызжущий здоровьем оптимизм, полный величавости, но совершенно свободный и от мистической экзальтации, и от жеманной утонченности, свойственных западноевропейской культуре того же времени. Отсюда же и все растущее проникновение в дворянскую культуру элементов фольклора, воспринимавшегося русской дворянской средой не столько как стихия народного творчества, сколько как традиция русского феодального искусства. Особо яркое воплощение культура середины XVIII века получила в торжественной оде, величайшим мастером которой был Ломоносов и громозвучные приподнятые формы которой призваны были прославлять успехи России, победы русского оружия. Те же особенности присущи и архитектуре середины века с характерным для нее широко растущим участием русских художников в творческой жизни страны и все рельефнее формирующимся своеобразием русского барокко. Важную роль в расцвете этого нового стиля сыграло творчество Растрелли.

Мастер огромного таланта и монументального размаха фантазии, Растрелли представляет собой чрезвычайно сложное и увлекательное явление в истории и русской, и общеевропейской архитектуры. По происхождению итальянец, родившийся и детство свое проведший в Париже, Растрелли юношей попадает в Россию, проникается духом русской культуры, глубоко сживается с новой средой и делается русским архитектором, активно участвующим в создании национального русского искусства.

Наше представление о творческом пути Растрелли уточнилось за последнее время в связи с открытием и опубликованием новых материалов из варшавской

Национальной библиотеки, касающихся архитектурной деятельности Растрелли в России, и многочисленных его чертежей[1]. Особенную ценность представляет собственноручное описание тех строений, которые мастер возвел в бытность свою обер-архитектором императорского двора[2].

Исследователи творчества Растрелли и вообще русского искусства XVIII века склонны были подчеркивать дворянский и придворный характер искусства Растрелли. Не приходится, разумеется, отрицать аристократические придворные черты в творчестве Растрелли — мастера, которому русское искусство обязано блестящим расцветом дворцового ансамбля, одного из тех зодчих, которые город-порт и город-крепость превратили в город дворцов. Но несомненно также, что искусство Растрелли имело гораздо более широкое историческое и национальное значение. Блеск построенных им дворцов должен был отражать не только пышность быта царей и вельмож, но и славу Российской империи, могущество национальной русской государственности. Недаром сам Растрелли подчеркивал при строительстве Зимнего дворца, что «строение каменного Зимнего дворца строится для одной славы всероссийской»[3].

Но и этот момент не раскрывает полностью значения Растрелли для истории русской архитектуры. Искусство Растрелли заслуживает названия национально-русского в самом полном смысле этого слова: и в смысле своего большого национального резонанса, своей исключительной ясности и убедительности, и по своей живой, органической связи с исконными традициями русской архитектуры. Необузданность фантазии сочетается в искусстве Растрелли с тонкостью расчета, изысканность строительного мастерства — с чуткостью к народным художественным традициям. Однако то обстоятельство, что творчество Растрелли включало в себя широкие, общенациональные мотивы и, в то же время, было замкнуто в аристократическом дворцовом кругу, составляет своеобразную двойственность стиля мастера.

Бартоломео Франческо Растрелли (1700—1771) был сыном выдающегося скульптора первой четверти XVIII века Карло Растрелли. Бартоломео родился в Париже[4] и там провел свое детство. В 1716 году вместе с отцом он прибыл в Петербург[5]. Очень вероятно, что уже в Париже юный Бартоломео начал свое художественное образование, продолжая в Петербурге на практике совершен-

[1] Z. Batowski. Architekt Rastrelli o swych pracach. Lwów, 1939. Ср. «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1. М., 1940, стр. 17—38 (полный русский перевод всех документов, опубликованных З. Батовским, с вступительной статьей Д. Аркина).

[2] В варшавской Национальной библиотеке среди других манускриптов Растрелли были найдены два описания выстроенных мастером зданий: одно — датированное 1755 годом, другое — относящееся к 1764 году. В дальнейшем они будут цитироваться, как «Реляции» 1755 и 1764 годов. В последнее время к этому материалу прибавился большой альбом чертежей и рисунков Растрелли (50 листов — главным образом чертежи внутренней отделки комнат, фрагменты лепки потолков, эскизы плафонной живописи), приобретенный в 1945 году Гос. инспекцией по охране памятников Ленинграда.

[3] А. Суслов. Зимний дворец. Л., 1928, стр. 5.

[4] Год его рождения упомянут в письме Растрелли-отца (П. Петров. Материалы для биографии графа Растрелли.—«Зодчий», 1876, № 5, стр. 55).

[5] Отец и сын Растрелли приехали в Петербург 23 марта 1716 года.

ствоваться в своем искусстве под руководством отца и крупных зодчих, работавших в то время в новой русской столице. Из «Реляции» 1764 года можно заключить, что молодой архитектор был использован для ряда работ вскоре после приезда в Петербург. Он участвовал в составлении генерального плана Стрельнинской мызы и в изготовлении модели ее большого сада. Позднее он был привлечен к достройке дворцов Меншикова в Ораниенбауме и на Васильевском острове.

П. Н. Петров предполагает, что Растрелли совершил две поездки в Западную Европу для более углубленного изучения архитектуры: одну — в 1719—1724 годах, другую — около 1725 года[1]. Однако только вторая дата путешествия Растрелли за границу кажется вполне вероятной, относительно же первой возникают большие сомнения. Во всяком случае, в 1721 году Растрелли был в Петербурге и вел документально засвидетельствованную постройку, которую можно считать первой его самостоятельной архитектурной работой,— дворец Кантемира, господаря Валахского, на набережной Невы[2]. Правда, в документах нет точного указания на характер работы Растрелли в доме Кантемира; там говорится только, что Растрелли имел «смотрение над каменным строением»[3]. Однако в «Реляции» 1764 года сам Растрелли выражается гораздо определеннее — под 72-м пунктом он отмечает: «Я построил в конце Миллионной улицы в Санкт-Петербурге большой дворец для его светлости великого господаря Валахии, князя Молдавии, сенатора и кавалера ордена св. Андрея» (*стр. 177*).

Это первое самостоятельное произведение Растрелли имеет очень мало общего с последующим развитием стиля мастера. Во дворце Кантемира довольно слабый налет отдельных западноевропейских архитектурных мотивов с более ярко выраженными голландскими, чем французскими, чертами (высокие кровли, форма лестниц) сочетается с общим пониманием форм, несомненно навеянным русскими архитектурными традициями. Об этом говорят и композиция масс с башнеобразными выступами, и неожиданная смена уровня кровель с богатой игрой граней, и чисто декоративная, плоскостная трактовка ордера (тонкие, хрупкие пилястры), и отдельные мотивы — узкие, высокие окна с килевидными арочками обрамления в верхнем этаже.

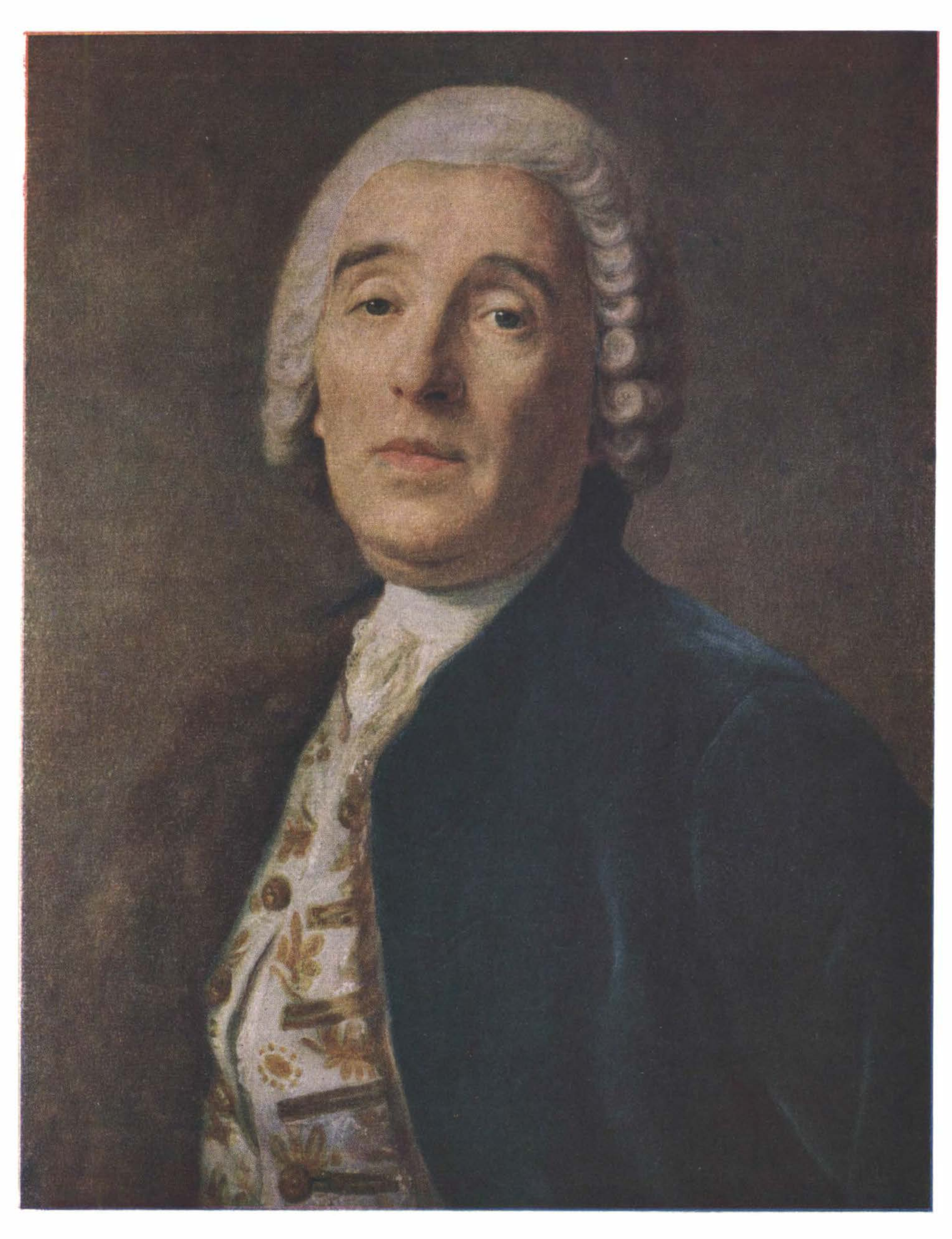
В этой связи представляет большой интерес та характеристика, которую дал молодому Растрелли сын владельца дворца — знаменитый сатирик Антиох Кантемир. В первоначальной редакции второй сатиры «На зависть и гордость дворян злонравных» (написанной в 1729 году) к строкам —

Растрелли столь искусно невесть строить домы,
Как ты кафтан по вкусу, по времени года...

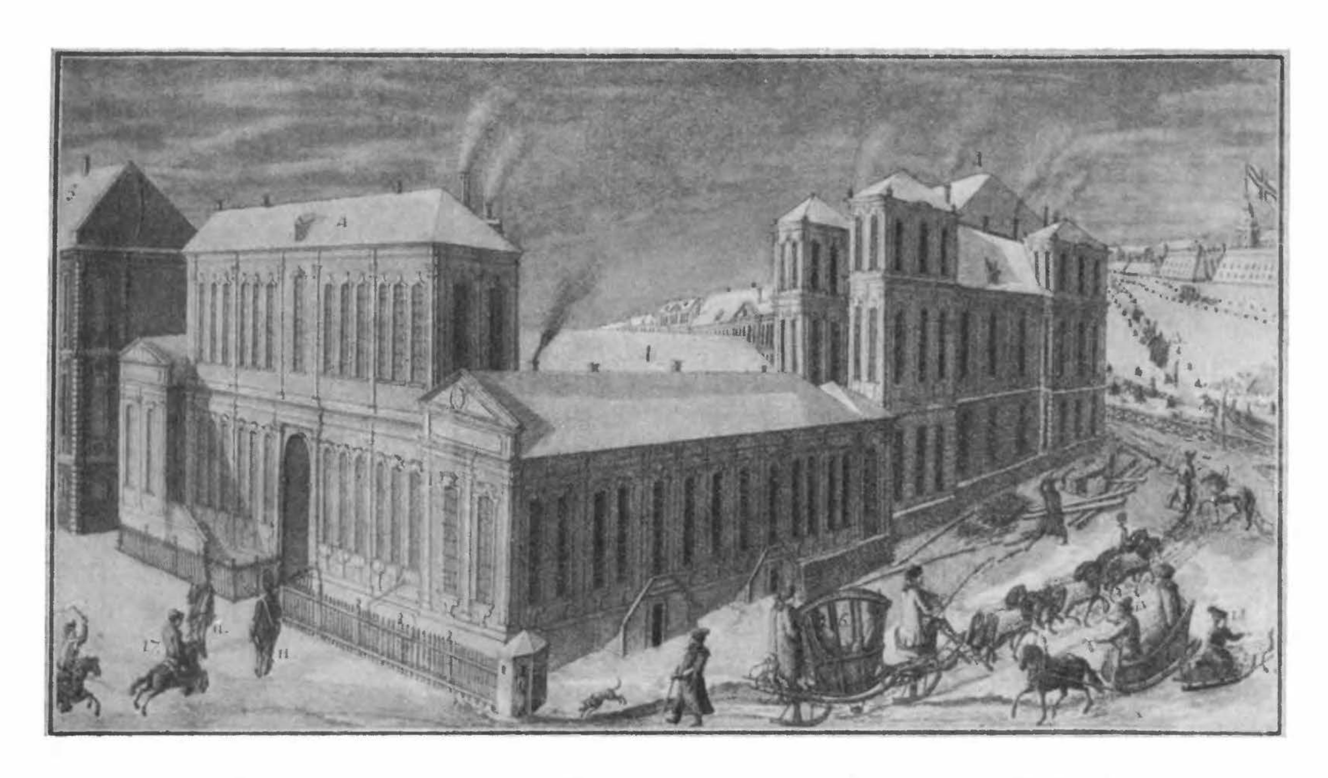
[1] П. Петров. Указ. соч., стр. 55.

[2] Здание не сохранилось. Помимо известного рисунка Штенгеля 1758 года, изображающего дворец Кантемира (Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине), см. также рисунок Махаева (Гос. Русский музей) и рисунок Марселиуса 1725 года с изображением Дворцовой набережной (Библиотека Академии наук СССР в Ленинграде).

[3] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. 69. СПб., 1889, стр. 754.



П. Ротари. Портрет В. В. Растрелли. 1750-е годы.
Гос. русский музей.



В. Растрелли. Дворец Кантемира, господаря Валахского. 1721 год. Рисунок Штенгеля 1758 года.
Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине.

— есть примечание: «Граф Растрелли родом итальянец, в российском государстве искусный архитектор; за младостью возраста не столько в практике силен, как в вымыслах и чертежах. Инвенции его в украшении великолепны, вид здания его казист; одним словом, может увеселиться око в том, что он построил»[1].

Дворец Кантемира был далеко не единственной архитектурной работой Растрелли этих лет. «Реляции» называют целый ряд работ этого раннего периода, от которых до наших дней ничего не сохранилось. Вряд ли, однако, здесь могла идти речь о каких-либо задачах крупного размаха. По-видимому, и сам Бартоломео Растрелли, и его отец сознавали, что молодому зодчему при его большом таланте нехватает настоящей серьезной архитектурной школы. И вот, после смерти Петра, с разрешения Екатерины I, старый Растрелли отправляет сына за границу для обучения у первоклассных мастеров и для расширения кругозора. К сожалению, до сих пор не удалось обнаружить каких-либо документальных данных, которые свидетельствовали бы, куда именно направил-

[1] «Библиографические записки», т. I, 1858, № 20, стр. 620.

ся Растрелли, под руководством какого архитектора проходил он свою школу высшего мастерства[1].

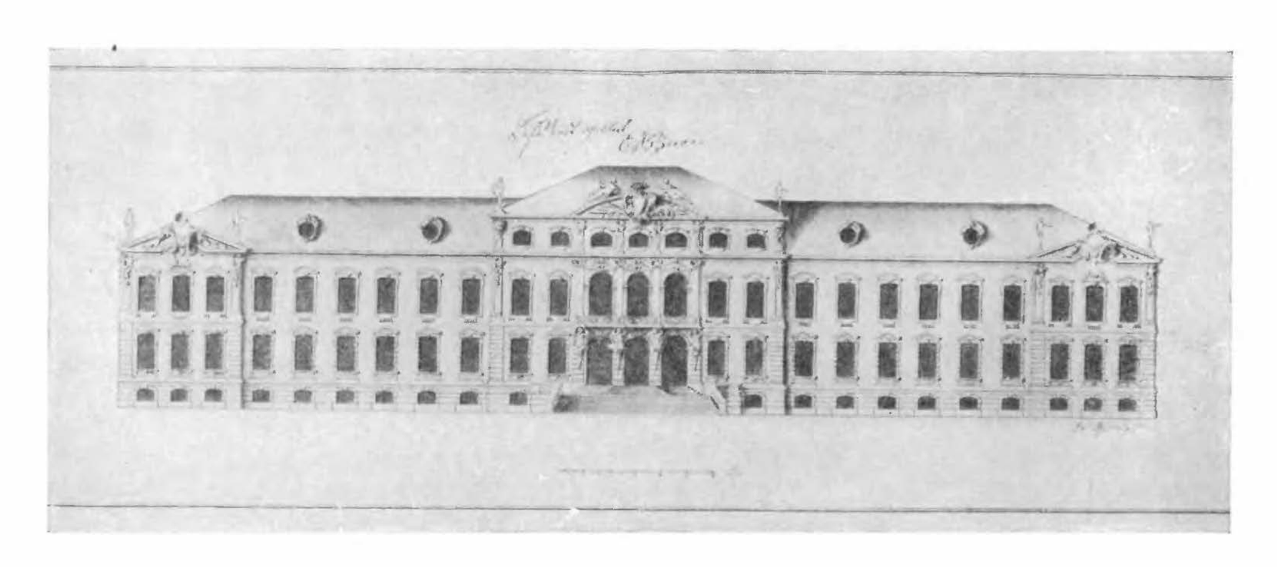
Трудно установить с точностью, сколько времени Растрелли пробыл за границей и в каком году он вернулся в Петербург. Во всяком случае, настоящая, широкая творческая деятельность Бартоломео Растрелли начинается только с 1730 года, с воцарения Анны Ивановны. Эту деятельность он развертывает теперь во всеоружии не только своего мощного таланта, но и огромного запаса знаний, русских и западноевропейских впечатлений. Однако, как ни много стимулов дала Европа для творческого роста мастера, в Россию Растрелли возвращался «к себе», на родину. Уже его отец успел в какой-то мере обрусеть; сам же Бартоломео, бегло говоривший и писавший по-русски, уже в юности сделался настоящим русским, Варфоломеем Варфоломеевичем.

Обосновавшись в Москве, Анна Ивановна назначает Растрелли своим придворным архитектором и поручает ему выстроить в Кремле, близ Арсенала, Зимний дворец. Одновременно с этим дворцом, прозванным «Анненгофом» и выстроенным из дерева, Растрелли начинает строить для Анны Ивановны другой, Летний дворец в Лефортове, за Яузой, тоже деревянный, но гораздо более обширный, задуманный в усадебном характере, по типу «люстгауза»[2]. Главными помощниками Растрелли здесь были А. Евлашев и Ф. Шанин с целым штатом резчиков по камню и столярных мастеров. В этом дворце, создававшемся, видимо, наспех, с беспрестанными переменами и дополнениями в угоду внезапным причудам императрицы, творческие возможности молодого архитектора не могли полностью выявиться. Будущего мастера удивительных ансамблей Петергофа и Царского села в большей степени предвещает разбивка анненгофского парка с искусным оформлением берегов Яузы, со всякого рода садовыми затеями, павильонами, гротами и каскадами.

По приезде Растрелли в Петербург, в июле 1730 года, ему была поручена постройка деревянного Летнего дворца на берегу Невы против Летнего сада «с большим спуском к воде для барок и придворных шлюпок» («Реляция» 1764 г.). К возвращению Анны Ивановны из Москвы в 1732 году дворец был уже готов. В 1731 году Растрелли приступил к проектированию целого ряда крупных построек: большого оперного театра в три яруса (был закончен со всеми машинами и декорациями в течение двух месяцев), конской школы или манежа «на лугу» по поручению Миниха, и, самое главное, большого каменного дворца в три этажа с мезонином и погребами (так называемого «третьего Зимнего дворца»). Этот огромный, давно не существующий комплекс зданий, был расположен на территории нынешнего Зимнего дворца, рядом с Адмиралтейством,

[1] На связи Растрелли с Северной Италией и на вероятность пребывания там молодого мастера указывает, с одной стороны, североитальянское происхождение его рода, а также брак дочери Растрелли с итальянским архитектором Франческо Бертулиати, родом из Лугано, с другой стороны — стилистическая близость некоторых ранних построек мастера (Летний дворец) с североитальянской архитектурой круга Ювары (вилла Ступиниджи, дворец в Риволи и др.)

[2] И. Бондаренко. Анненгоф. — «Академия архитектуры», 1935, № 6, стр. 74—78.



В. Растрелли. Проект дворца Бирона в Руентале (Рундале). 1736 год.
Музей Альбертина в Вене.

и, согласно «Реляции» 1755 года, был закончен в 1733 году. В «Реляции» Растрелли упоминает о том, что во дворце были большой зал, галлерея, театр, парадная лестница, большая капелла и что все апартаменты были богато украшены скульптурой и живописью.

Мы можем составить себе достаточно ясное представление о наружном облике дворца по двум гравюрам — панорамам Невы с рисунков Махаева, его рисунку (Гос. Русский музей), планам (ЦГИАЛ и Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), а также по акварели Эллигера. Следует признать, что облик «третьего Зимнего дворца» лишен подлинного стилистического единства и отличается некоторой громоздкостью, отнюдь не свойственной произведениям Растрелли; крутые изломы мансардных крыш (пережиток петровской архитектуры) своеобразно и не вполне гармонично сочетаются с древнерусскими церковными главами.

Все строительные дела Петербурга в ту пору были сосредоточены в руках Миниха, который по заслугам оценил талантливого молодого архитектора, его кипучую энергию, стремительные темпы его работы, мощный размах его фантазии. Успех Растрелли все возрастал. Его отметил всесильный фаворит императрицы Анны, герцог Бирон. Растрелли присвоили титул «обер-архитектора», и Бирон поручил ему постройку своих дворцов в Курляндии.

Относительно датировки курляндских построек Растрелли «Реляция» 1755 года дает несколько сбивчивые указания, которые, однако, могут быть уточнены при помощи других документальных свидетельств. Всего вероятнее, что поездка Растрелли в Курляндию произошла в 1734 году, когда Бирон фактически сделался курляндским герцогом и когда Растрелли выполнил первый подписной

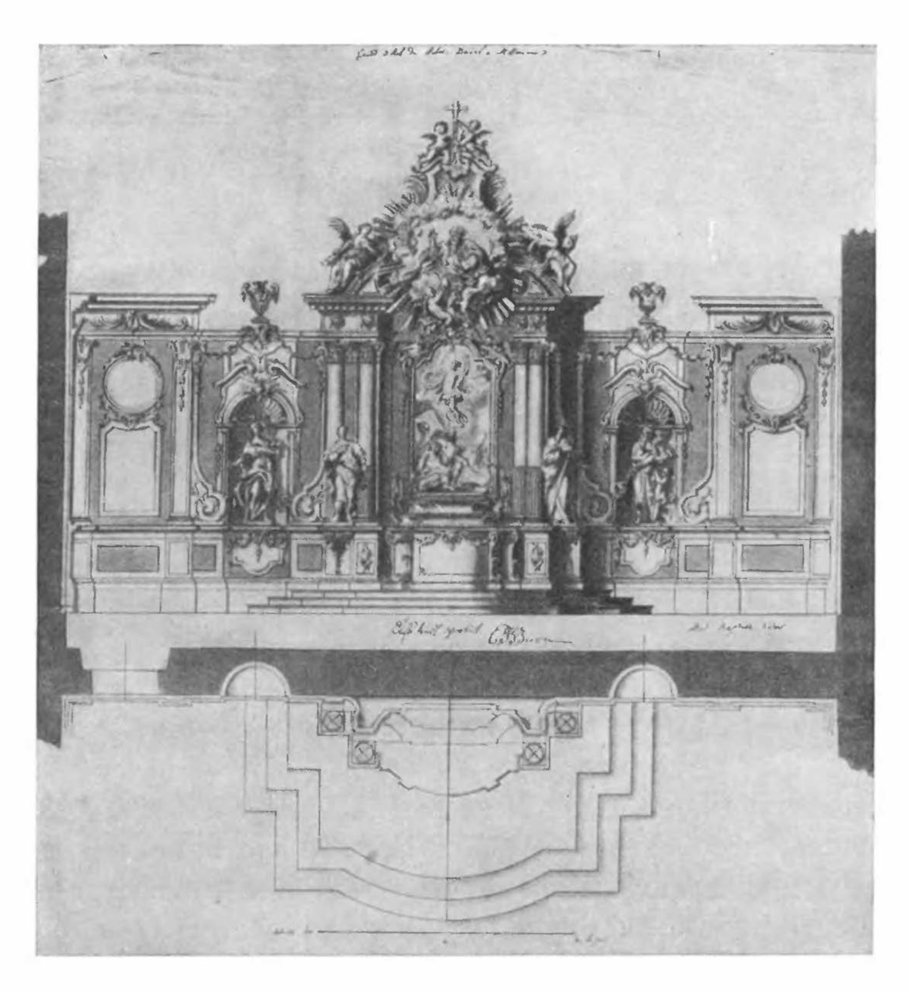
проект общего расположения Руентальской усадьбы с парком и хозяйственными строениями. Торжественная же закладка фундамента (в присутствии Растрелли) состоялась только в 1736 году. С этого момента постройка дворца пошла свойственным Растрелли стремительным темпом; согласно «Реляции», строительство было закончено в три с половиной года.

Новая, еще более грандиозная затея Бирона, постройка дворца-резиденции в Митаве (Елгаве), начинает с 1738 года отвлекать внимание герцога от Руентальского замка: целый ряд художественных предметов, элементов декоративного убранства и утвари, предназначенных и заказанных для Руентальского дворца, Бирон направляет в митавскую резиденцию. Тем не менее, к ноябрю 1740 года (когда Бирон попал в опалу и был сослан в Пелым), наружный облик Руентальского дворца и часть его внутреннего убранства в основном были закончены. Окончательное завершение внутренней отделки произошло уже после возвращения Бирона из ссылки в 1763 году.

В ходе работ над дворцом в Руентале (Рундале) Растрелли внес в свой первоначальный проект значительные изменения, продиктованные в известной мере стремлением мастера органичнее включить дворцовый ансамбль, широко раскинувшийся на Земгальской равнине, в его местное, сельское окружение. Характерны также необычные для позднейших дворцовых построек Растрелли сдержанность, почти суровость в обработке наружных масс дворца и сильно подчеркнутые горизонтальные членения. Следует отметить, что и самый план дворца, имеющий форму замкнутого четырехугольника, носит несколько архаический характер, восходящий к типу дворца XVII века. Для раннего стиля Растрелли типичны также отсутствие двусветного зала и размещение главных парадных помещений не в центре здания, а в боковом крыле.

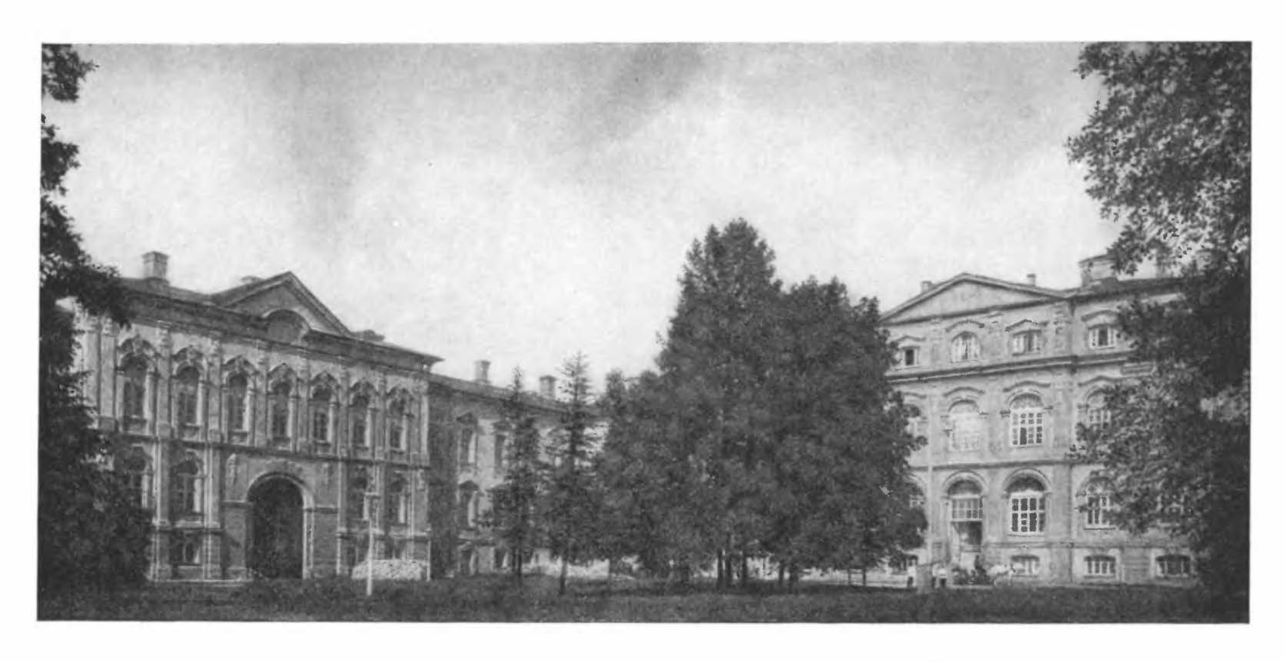
Сохранившиеся в музее Альбертина в Вене чертежи Растрелли к Руенталю (*стр. 179*) дают ясное представление о значительных изменениях, которым подвергся позднее первоначальный замысел мастера как в отношении планировки всего ансамбля (овальный план конюшен вместо предусмотренного проектом четырехугольного, изогнутые рампы вместо лестниц при въезде во дворец и т. д.), так и в отношении разработки фасадов дворца (объединение окон в группы, сокращение скульптурной декорации, отказ от трехэтажной сквозной башни над входом в парадный двор) и его интерьеров.

В трактовке интерьеров сразу бросается в глаза различие между помещениями, убранство которых было выполнено по рисункам и под непосредственным руководством самого Растрелли до опалы Бирона (вестибюль, колонная галлерея, лестничные ансамбли), и помещениями, отделанными позднее, по возвращении Бирона из ссылки, скульптором и штукатуром И. М. Граффом, живописцами Мартини, Цукки и др. По первоначальному проекту Растрелли в Руентальском дворце была предусмотрена капелла с алтарем, хорами, органом, кафедрой и соответствующей мебелью и утварью. В венском музее Альбертина хранится собственноручный чертеж мастера для алтаря, датированный 1736 годом (*стр. 181*).



В. Растрелли. Проект алтаря для церкви дворца Бирона в Руентале (Рундале). 1736 год.
Музей Альбертина в Вене.

Митавская резиденция была задумана и осуществлена Растрелли несколько иначе, чем дворец в Руентале (*стр. 182*). Это касается прежде всего самой планировки дворца. В то время как дворец в Руентале своим замкнутым, четырехфлигельным планом восходит к более архаическим прототипам XVII века, Митавский дворец, задуманный в открытом флигельном типе, примыкает к более поздней стадии в развитии европейской дворцовой архитектуры. То же самое относится и к приемам расчленения масс, разработки стен. В Митавском дворце они приобретают гораздо более пластическую трактовку: пилястры и тяги обращаются в полуколонны, богаче и пластичнее становится обработка сандриков, карнизов и кронштейнов, более широкое применение находят окна с полуциркульным завершением, и, наоборот, рустовка, обильно использованная мастером в Руентале (в подвальном этаже, в обрамлениях и тягах), в Митавском дворце становится менее заметной и, наконец, вовсе исчезает в позднейших петербургских постройках Растрелли.



В. Растрелли. Дворец Бирона в Митаве (Елгаве). 1738—1740 годы.

К концу царствования Анны Ивановны популярность Растрелли в России настолько возросла, что падение и опала Бирона почти не отразились на положении мастера при дворе. Растрелли был вызван в Петербург с оставлением в звании обер-архитектора, и ему была поручена постройка нового (третьего) Летнего дворца. 40—50-е годы являются временем высшей славы Растрелли и полного расцвета его творческих сил. Именно в этот период стиль Растрелли обретает чисто русский национальный характер.

Особенно важным для широкого ознакомления Растрелли с вековыми традициями русского зодчества было двукратное посещение мастером Москвы: во время коронации Елизаветы, в 1741—1742 годах[1], и несколько позднее, в 1745 году. Это новое приобщение Растрелли к московской художественной культуре, к традициям московского зодчества XVII века имело для мастера гораздо более существенное значение, чем его первая поездка в Москву. Прежде всего, в этот раз Растрелли сопровождал Елизавету и, следовательно, был втянут в круг новых идей, связанных с национальным возрождением и расцветом дворянской культуры. Кроме того, в 40-х годах Растрелли застал в Москве складывавшуюся там целую школу нового московского зодчества во главе с Мичуриным, Коробовым, Евлашевым, Ухтомским и Жеребцовым. Соприкосновение с московской художественной средой сказалось на творчестве Растрелли в самых

[1] См. Реестр документов, относящихся к постройке деревянного оперного театра в Москве и Петербурге. (ЦГАДА, Гофинтендантская контора, 1742 г., д. 41075), а также донесение Растрелли Кабинету (24 июля 1742 г.) о художественно-техническом персонале, необходимом для строительства дворца в Петербурге.

разнообразных направлениях: в стремлении к широте и многообразию архитектурного ансамбля, в чрезвычайном обогащении декоративных мотивов, в увлечении расцветкой стен и их пластической динамикой, в появлении внушенных древнерусским зодчеством новых мотивов (колоколен, глав, крылец, тонких колонок и т. п.). Особенно сильное впечатление на Растрелли должны были произвести церкви Николы «Большой крест» и Успения на Покровке, Меншикова башня и церковь в Дубровицах; видимо, он познакомился также и с архитектурой древнерусских трапезных[1].

Хронологически этот период в творчестве Растрелли открывается его пребыванием в Москве по случаю коронации императрицы. Растрелли проектирует на месте «Летнего Анненгофа» так называемый Головинский дворец[2] осуществляет же постройку команда московских архитекторов (Жеребцов, Шанин, Ухтомский) во главе с Евлашевым, высоко оцененным Растрелли.

Сравнивая московские проекты Растрелли с его курляндскими постройками и с произведениями позднейшего петербургского периода, мы убеждаемся в замечательном качестве мастера — его чрезвычайной чуткости к местным художественным традициям. В сельском окружении замыслы Растрелли развертываются иначе, чем в городе, в Москве мастер строит иначе, чем в Петербурге или в Киеве[3].

В истории архитектуры найдется немного мастеров, обладавших такой восприимчивостью к национальному своеобразию того окружения, в котором им приходилось строить, таким талантом проникновения в новую для них художественную среду и, вместе с тем, таким уменьем органически перевоплощать воспринятые импульсы. Растрелли не заимствует, не имитирует, он вживается, впитывает в себя наиболее яркие, наиболее специфические качества окружающей его народной художественной стихии и перевоплощает их в монументальный образный строй русского барокко.

Было бы напрасно искать у Растрелли буквального совпадения с определенными местными прототипами, повторения того или иного мотива народной деревянной резьбы, схемы плана, традиционной архитектурной формы. У Растрелли нет повторений, есть только аналогии, родственные новообразования. В этом смысле, например, чрезвычайно характерна склонность Растрелли к богатой полихромии, позолоте и растительному орнаменту. Конечно, здесь речь может идти отнюдь не о внешнем подражании, а лишь об общем направлении фантазии: между древнерусской полихромией и лазурными, бледно-фисташковыми или оранжевыми тонами Растрелли нет прямых цветовых аналогий. Но самая

[1] В связи с этим особенно важное значение приобретает хранящееся в Варшаве в Национальной библиотеке собрание чертежей Растрелли с планами московских строений — Успенского и Архангельского соборов, церкви Успения на Покровке, Ивана Великого, Грановитой палаты и др.

[2] И. Бондаренко. Анненгоф.— «Академия архитектуры», 1935, № 6, стр. 78—79.

[3] О пребывании Растрелли в Киеве свидетельствует, между прочим, подписной рисунок мастера, изображающий лаврские пещеры (С. Безсонов. Архитектура Андреевской церкви в Киеве. М., 1951, стр. 7.)

цветистость и узорчатость растреллиевой архитектуры, самый тот факт, что в эпоху господства рокайльного орнамента мастер проявляет такое увлечение именно растительными мотивами, столь популярными в русском народном узоре XVII—XVIII веков,— все это красноречиво свидетельствует о том, как глубоко Растрелли впитал в себя своеобразие русского народного творчества.

Несколько забегая вперед, следует отметить два несохранившихся проекта Растрелли в области церковного строительства, выполненных им в конце 40-х — первой половине 50-х годов.

К 1747 году относится проект Андреевского собора в Киеве, постройка которого была осуществлена московским архитектором И. Ф. Мичуриным (*стр. 185*). В этом своем первом большом культовом здании, великолепно расположенном на склоне холма, Растрелли применяет в пятиглавии тот контраст между массивным центральным куполом и тонкими, башнеобразными боковыми главами, который получит дальнейшее блестящее развитие в Смольном соборе. При этом Растрелли мастерски использует традиции русского зодчества XVII века (церковь Успения на Покровке), подчеркивая вертикальную тягу боковых башен, которые являются как бы продолжением колонн, образующих углы здания, и словно вырастают из самого его основания.

В 1750—1756 годах, по специальному поручению Елизаветы Петровны, Растрелли дважды составлял проект восстановления обрушившегося шатра храма Воскресения в Новом Иерусалиме[1]. Эта перестройка собора Новоиерусалимского монастыря была выполнена в 1756—1759 годах московским архитектором К. И. Бланком (см. стр. 264—265). Здесь Растрелли осуществляет не менее оригинальное творческое перевоплощение другой национальной традиции древнерусского зодчества — шатрового перекрытия. Придавая деревянному шатровому увенчанию ротонды не пирамидальную, а конусообразную форму, прорезывая шатер тремя ярусами часто поставленных окон, мастер создает внутри здания замечательный контраст между воздушной светоносностью шатра и массивными колоннами нижнего яруса ротонды, контраст, усиливающий впечатление невесомости, парящей легкости перекрытия.

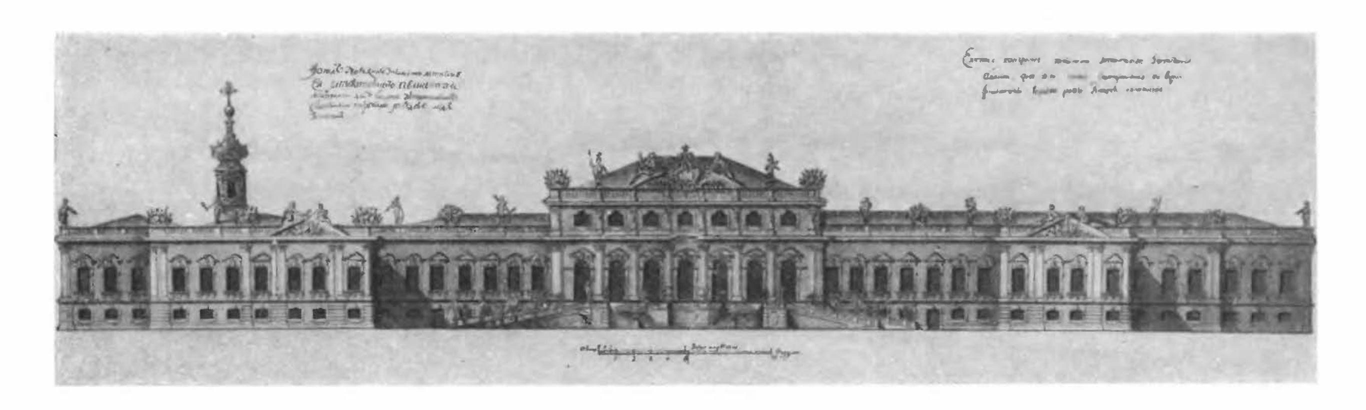
Возвращаясь несколько назад, к началу 40-х годов, следует отметить, что этот период расцвета творчества Растрелли начинается с чрезвычайно интересной постройки, к сожалению, не сохранившейся до наших дней и известной лишь по чертежам, гравюрам и картинам.

Постройка Летнего дворца была задумана еще при Анне Ивановне, но осуществлена и закончена уже при Елизавете Петровне, в 1744 году, у слияния Фонтанки и Мойки, где позднее был выстроен Михайловский замок. О композиции Летнего дворца и его наружном облике можно составить довольно ясное представление по проекту Растрелли (*стр. 186*), по чертежам и планам второй половины XVIII века, по рисункам Махаева (*стр. 187*) и в особенности по перспек-

[1] А. Михайлов. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954, стр. 95—98, 346—347.



В. Растрелли. Андреевский собор в Киеве. 1747—1762 годы.



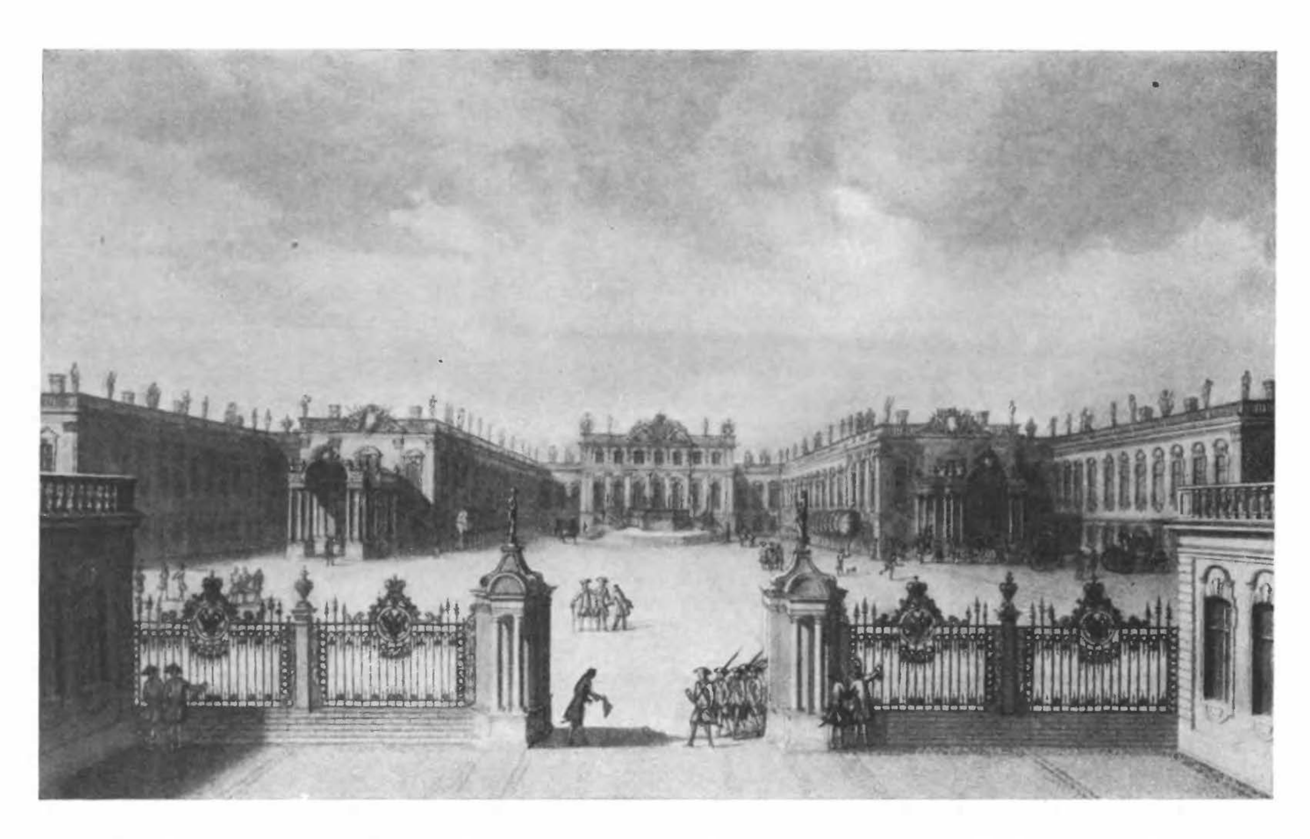
В. Растрелли. Проект Летнего дворца. Фасад со стороны Летнего сада. 1741—1744 годы. Чертеж второй половины XVIII века.
Музей истории Ленинграда.

тивному плану Сент-Илера 1767 года. Летний дворец представлял собой сложный ансамбль, включавший и двор, и парк, и набережную с мостами, и окаймлявшие усадьбу Мойку и Фонтанку. Летний дворец — важное звено в развитии дворцового стиля Растрелли, развитии, которое начинается с замкнутого типа дворца в духе XVII века (курляндские дворцы) и через более раскрытый усадебный тип ведет к чисто фасадной городской постройке.

Растрелли — изумительный мастер расстояний и объемов, умеющий отдалять и завлекать, быть одновременно и недоступным, и приветливым. Главный эффект Летнего дворца основан на группировке простых, мощных, но невысоких объемов, образующих ступенчатые выступы и создающих богатую и сочную игру света и тени. Дворец раскрывается перед зрителем, поражая его своими размерами, простором своего парадного двора и, вместе с тем, благодаря постепенному повышению объемов в направлении к центру, увлекая его в глубину — к главному крыльцу с изогнутыми лестницами. В построении этого центрального крыльца, так же как и боковых подъездов с тонкими колонками и глубокими портиками, Растрелли, вдохновленный мотивами древнерусской архитектуры, достигает недоступной западноевропейскому барокко многогранности архитектурного образа.

С середины 40-х годов начинается наиболее активный и значительный период деятельности Растрелли, работающего в эти годы во главе обширного коллектива строителей и декораторов. Одним из свидетельств авторитета Растрелли при дворе явился указ Елизаветы (от 4 ноября 1748 г.), увеличивший жалованье «обер-архитектора де Растрелли» с 1200 до 2500 рублей.

Из частных заказов следует назвать прежде всего выполненный по проекту и под непосредственным руководством Растрелли дворец графа М. И. Воронцова, вице-канцлера, а позднее — канцлера Елизаветы Петровны, выдающегося руководителя русской внешней политики. Строительство дворца началось, по-видимому, в 1746 году, сильно затянулось вследствие расстроенных денежных дел Воронцова и

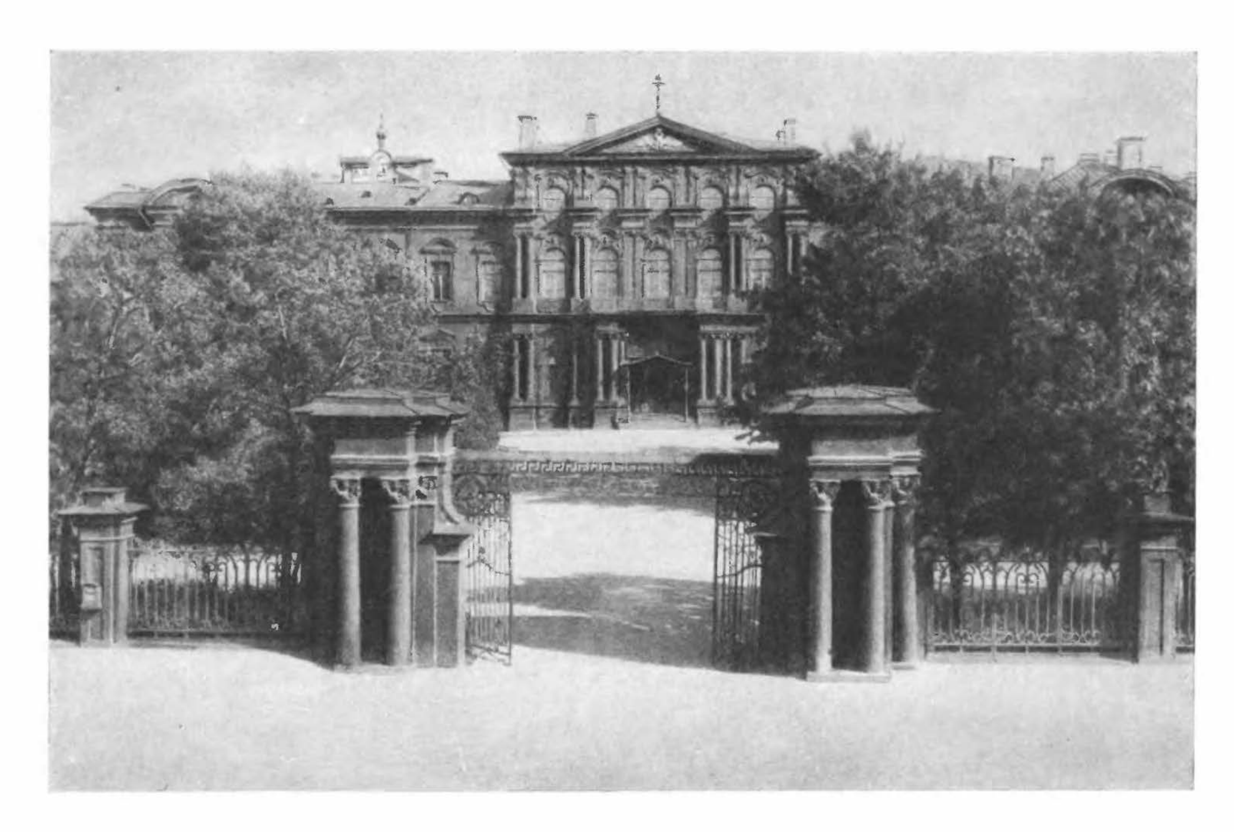


В. Растрелли. Летний дворец со стороны Итальянской улицы. 1741—1744 годы. Рисунок М. Махаева.
Гос. Русский музей.

было закончено лишь в середине 50-х годов. Но уже в 1763 году Воронцов продал свой дворец Екатерине II, а в начале XIX века, когда во дворец был переведен Пажеский корпус, архитектор Штауберт подверг здание сильной переделке, почти полностью уничтожившей его первоначальный внутренний облик.

Дворец Воронцова был выстроен неподалеку от Аничкова дворца, напротив Гостиного двора (*стр. 188*). Его главный фасад и парадный двор выходили на Садовую; перед другим фасадом, выходившим на Фонтанку, был разбит регулярный сад с водоемами. Воронцовский дворец принадлежит к усадебному типу и, вместе с тем, заключает в своем плане несомненные элементы городской постройки. Парадный двор ограничен главным фасадом и двумя низкими флигелями служебных построек. Основная часть дворца состоит из двух корпусов, заключающих внутри себя замкнутый двор.

В фасаде Воронцовского дворца Растрелли сохраняет свой излюбленный мотив трех ризалитов и выделение центральной части при помощи полуэтажа. Но его приемы членения приобретают теперь удивительную смелость и гибкость пластического рисунка. Если центр подчеркнут более крупными окнами и лишним полуэтажом, дающим верхний свет для парадных залов, то угловые ризалиты выделены полукруглыми фронтонами. Главное же, что именно здесь, по-видимому



В. Растрелли. Дворец М. И. Воронцова в Ленинграде. 1746 — середина 1750-х годов.

впервые в светском здании, Растрелли широко пользуется наружными колоннами, придавая мощь и динамичность стене, заставляя ее выступать и отступать, усиливая эффекты света и тени. Колонны не действуют у Растрелли поодиночке: они собираются парами и пучками; они не играют прямой конструктивной роли, но никогда не бывают чистой декорацией, выполняя органические композиционные функции—или направляясь к центру, или группируясь вокруг главных композиционных узлов здания.

Оригинальность творческой мысли Растрелли ярко демонстрируют две особенности фасада Воронцовского дворца: во-первых, сочетание пышности и торжественности центрального ризалита с простотой и строгостью основного массива здания; во-вторых, своеобразный ритм средней части фасада, пауза в его расчленении, с неожиданным разрывом колонн второго этажа и заменой их пилястрами — прием, придающий ритму фасада чудесную легкость в пышном, торжественном параде. Если прибегнуть к сравнению, то хотелось бы сказать, что, блестяще владея классическим гекзаметром, Растрелли насыщает его ритмическим богатством русской народной песни. Вместе с тем, дворец Воронцова означает окончательный перелом в творчестве мастера, конец его раннего пассивно-плоскостного стиля и переход к активной динамике, к мощным драматическим конфликтам поздних созданий.



В. Растрелли. Дворец С. Г. Строганова в Ленинграде. Ворота. 1750—1754 годы.



В. Растрелли. Дворец С. Г. Строганова в Ленинграде. 1750—1754 годы.

Вершину этого позднего стиля Растрелли в области частного дворцового строительства знаменует дом Строганова — бесспорно одно из самых совершенных созданий мастера (*стр. 189*). Дворец барона С. Г. Строганова был начат постройкой после пожара в 1750 году и закончен в 1754 году. Растрелли был, по-видимому, в большой дружбе со Строгановым, некоторое время жил у него в доме и обсуждал с ним проект нового дворца.

Выстроенный на углу Невского проспекта и Мойки, Строгановский дворец, в отличие от излюбленной Растрелли усадебной схемы, представляет собой чисто городской тип дворца, расположенного в линию улицы, замкнутого в себе и не связанного с парковым ансамблем. Перед мастером стояла здесь трудная, но благодарная задача, определявшая собой новый этап в развитии петербургской архитектуры, — отказаться от парадного двора и водоемов, от свободного размещения архитектурных масс с подъездами, крыльцами и флигелями и одной лишь композицией фасадов дать жизнь замкнутому кубическому массиву здания с внутренним двором, дому-блоку, стесненному линиями проспекта и набережной[1].

[1] Все же Растрелли сделал одну существенную уступку традициям усадебной композиции дворца, поместив в центре главного фасада не подъезд, а въездные ворота, и допустив таким образом вход во дворец лишь через внутренний двор.



В. Растрелли. Дворец С. Г. Строганова в Ленинграде. 1750—1754 годы. Львиная маска над воротами.

С исключительным мастерством Растрелли выполняет композицию двух фасадов, сохраняя их единство и в то же время выделяя индивидуальный облик каждого. В обоих фасадах Растрелли подчеркивает рустовкой цокольные этажи, в обоих объединяет бельэтаж с верхним полуэтажом высокими, тонкими колоннами, в обоих применяет ту же форму наличников и полукруглых изгибов антаблемента. В то же время фасад на Невский проспект, как главный, выделен ризалитами, богатой группировкой сдвоенных колонн, великолепием скульптурной декорации и мощным, мягко круглящимся центральным фронтоном, изгибу которого соответствуют окна верхнего полуэтажа. По контрасту с более жесткими, угловатыми формами фасада на Мойку, главный фасад приобретает черты гибкого изящества и вместе с тем торжественности. Нельзя не отметить неисчерпаемую изобретательность в сочинении отдельных деталей скульптурного убранства фасадов (*вклейка и стр. 190*). Воплощая передовые идеи мирового архитектурного наследия, Строгановский дворец, с его вытянутыми колоннами, игрой наличников и полукруглыми изгибами антаблемента, полон вместе с тем неповторимого национального своеобразия.



В. Растрелли. Большой дворец в Петергофе (Петродворце). 1747—1752 годы.

Окончание Строгановского дворца относится к середине 50-х годов, т. е. к заключительной фазе в творчестве Растрелли: от Строгановского дворца прямой путь ведет к последнему шедевру мастера — Зимнему дворцу. Последовательное развитие стиля мастера, которое определяет характер и этапы его городского строительства, ясно сказывается и в построенных им царских резиденциях близ Петербурга, в ансамблях Петергофа и Царского села.

Великолепные царские резиденции XVIII века должны были демонстрировать высокую культуру царского двора и русского дворянства. Уже Петр прекрасно это сознавал, устраивая в Петергофском дворце первую в России картинную галлерею, принимая русских и иностранных гостей и демонстрируя перед ними благополучие и мощь империи. В 40-х годах наступил второй период широкого дворцового строительства. Вместе с укреплением дворянской монархии изменились официальные формы ее жизни. Росла свита, усложнялся придворный церемониал; все возраставшие роскошь и пышность императорского быта побуждали к расширению парадных дворцов. Этот размах строительных работ, в свою очередь, требовал огромных средств и при сравнительно

низком уровне техники,—несметного числа рабочих. И то, и другое выжималось из крестьянства путем выделения «работных людей» и жестоких денежных поборов. Что же касается квалифицированной рабочей силы, то, чтобы иметь ее под руками, на казенных землях вблизи Петербурга были построены целые деревни, население которых из поколения в поколение специализировалось в различных ремеслах. Это так называемое «дворцовое крестьянство» служило, кроме того, для гостей царского Петергофа ширмой, скрывавшей потрясающую нищету всей остальной массы крестьянства.

Петергоф не дает полного представления ни об архитектурном даровании Растрелли, ни о его своеобразном понимании грандиозного дворцового ансамбля. Выстроенный Браунштейном, Леблоном и Микетти по идеям и под руководством Петра I, Петергофский дворец был только перестроен, дополнен и видоизменен Растрелли.

К перестройке Петергофского дворца Растрелли приступил в 1747 году. Сохранив основную композицию петровского Петергофа, с тремя ризалитами центральной части и двумя боковыми флигелями, соединенными одноэтажными галлереями, он значительно расширил среднюю часть дворца за счет галлерей, надстроил над ней третий этаж и изменил форму куполов на боковых павильонах. Более радикальным изменениям подверглось внутреннее убранство: за исключением нескольких комнат, оставшихся от времен Петра, Растрелли заново создал все интерьеры дворца. К лету 1752 года Петергофский дворец был закончен, и в нем развернулась во всем великолепии пышная жизнь елизаветинского двора (*стр. 191*).

Наибольшую свободу своей декоративной фантазии Растрелли предоставил в боковых павильонах дворца—в так называемом «корпусе под гербом» и дворцовой церкви, с их сочными наличниками и картушами и пышными раззолоченными гирляндами, извивающимися по граням куполов и луковичных глав (*стр. 193*). По богатству и выразительности силуэта, по изяществу пропорций, по пластической компактности масс и ясности объемов, навеянной традициями древнерусской архитектуры, эти два павильона принадлежали к самым ярким созданиям не только Растрелли, но и всей европейской архитектуры середины XVIII века.

Нам уже неоднократно приходилось отмечать в творчестве Растрелли самые разнообразные отражения традиций древнерусского, московского зодчества. В замысле Петергофского дворца возвращение к московским традициям приобретает вполне последовательный, можно сказать, программный характер. Об этом свидетельствуют не только силуэты и композиции петергофских павильонов, при всей своей очаровательной оригинальности несомненно обнаруживающих стилистическое родство с древнерусскими кремлевскими и дворцовыми ансамблями, но еще более пятиглавие петергофской церкви. Дело в том, что в первоначальном проекте Растрелли дворцовая церковь по аналогии с «корпусом под гербом» предполагалась одноглавой. Однако в конце 1746 года зародилась мысль, по-видимому внушенная самой императрицей, вернуться к традициям



В. Растрелли. Церковный павильон Большого Петергофского дворца. 1747—1752 годы.

московских соборов, и в окончательном варианте Растрелли построил петергофскую церковь, увенчанную пятиглавием[1].

В Петергофском дворце мы впервые знакомимся с Растрелли как с мастером внутреннего убранства, впервые получаем более полное представление о его понимании дворцового интерьера (*стр. 194*). Правда, многие залы дворца впоследствии совершенно изменили свой первоначальный, растреллиевский облик. Однако к творчеству Растрелли целиком восходит как общая композиция интерьеров, так и вся декорация главных помещений дворца — парадной лестницы, церкви, танцевального зала и аудиенц-зала. Внутреннее убранство Петергофа позволяет судить о некоторых специфических постоянных приемах, применяемых Растрелли в дворцовых интерьерах. Вместе с тем, при сравнении Петергофа с несколько позднее возникшими анфиладами Екатерининского дворца в Царском селе и еще более позднего Зимнего дворца, бросаются в глаза существенные отличия, продиктованные не только различным назначением дворцов

[1] По-видимому, еще раньше, в 1744 году, идея пятиглавия была подсказана Елизаветой современнику Растрелли, Пьетро Трезини, при постройке начатой Земцовым Преображенской церкви.

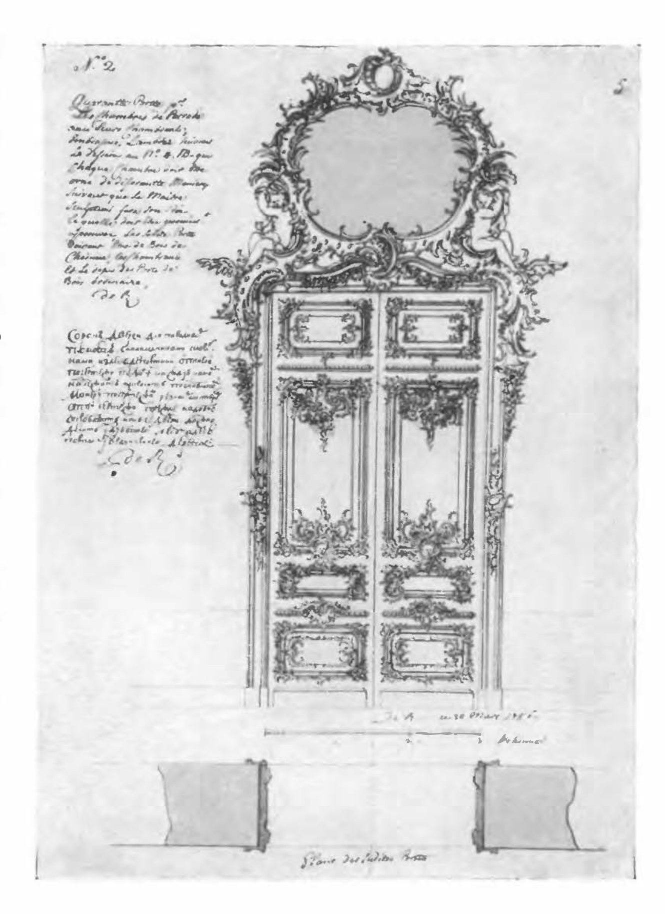


В. Растрелли. Парадная лестница в Большом Петергофском дворце. 1747—1752 годы.

(Петергоф был задуман главным образом как летний увеселительный дворец, Царское село — как парадная резиденция), но и той внутренней эволюцией, которую за эти годы проделал стиль мастера.

К постоянным излюбленным приемам Растрелли относится прежде всего его способ помещать главную лестницу не в центре дворца, а сбоку, и развертывать от парадного входа сквозную, бесконечную анфиладу залов и кабинетов. Если в Петергофе непрерывность анфилады не выдержана до конца, так как главная лестница ведет непосредственно в парадные залы, расположенные поперечно к фасаду в крыле дворца, и только за ними следует прямая анфилада, то в Царскосельском дворце Растрелли проводит принцип анфиладности с идеальной последовательностью. Он развертывает параллельно две непрерывные цепи залов: одну, более короткую, — со стороны сада и другую, кажущуюся сказочно необозримой и позволяющую видеть всю перспективу залов с одного конца дворца до другого, — по главному фасаду. Наконец, в Зимнем дворце Растрелли оперирует двумя не очень длинными анфиладами, расположенными под прямым углом, предвещая таким образом возврат к классическим традициям.

Во внутреннем убранстве Растрелли любит изобилие: изобилие цвета, изобилие лепнины, изобилие узора. Его интерьеры, пышные и жизнерадостные, полны движения, мерцания и трепета. Отражения многочисленных зеркал, золоченые извивы деревянной резьбы, роспись плафонов и узор паркетного пола, картуши и раковины, сочные розы и порхающие купидоны — все сверкает и переливается, создавая ослепительную роскошь фона для пестро разодетой толпы придворных. Растрелли обычно не ограничивался общим замыслом внутреннего убранства. Блестящий рисовальщик, он сам делал проекты декоративных деталей, набрасывая легкими штрихами пера узоры резных украшений и т. п.[1] (*стр. 195*). Эскизы поступали к помощникам Растрелли, выдающимся скульпторам-резчикам (Вестерини, Дункеру, Жирардону, Ролану, золотильщику Лепренсу и др.), по моделям которых работу выполняли обычно русские резчики; для росписи плафонов и наддверныхукрашений (десюдепортов) Растрелли широко пользовался услугами главным образом итальянских декораторов и перспективистов — Градицци, Балларини, Валериани, Тарсиа и других.



В. Растрелли. Проект отделки дверей для Большого Царскосельского дворца.
Музей Альбертина в Вене.

Основное общее свойство интерьеров Растрелли, совершенно независимо от того, являлись ли они парадными залами дворца или внутренностью церкви, — их светский, увеселительный, праздничный облик. Особенно характерна в этом смысле церковь Петергофского дворца, являющаяся как бы частью торжественного и легкомысленного дворцового быта. Происходившие в дворцовой церкви религиозные церемонии, почти наравне с другими празднествами и увеселениями, были одной из форм представительства дворянского государства. Соответственно этому назначению, убранство церкви определялось теми же декоративными мотивами, которые преобладали в парадных залах дворца: раковинами, расти-

[1] См. «Старые годы», 1909, апрель, иллюстрации после стр. 176, 196, 198. Графическое наследие Растрелли до сих пор не подверглось углубленному и тщательному изучению. Нет никакого сомнения, что целый ряд чертежей и рисунков, идущих под именем Растрелли и им подписанных, на самом деле представляют собой произведения его мастерской.

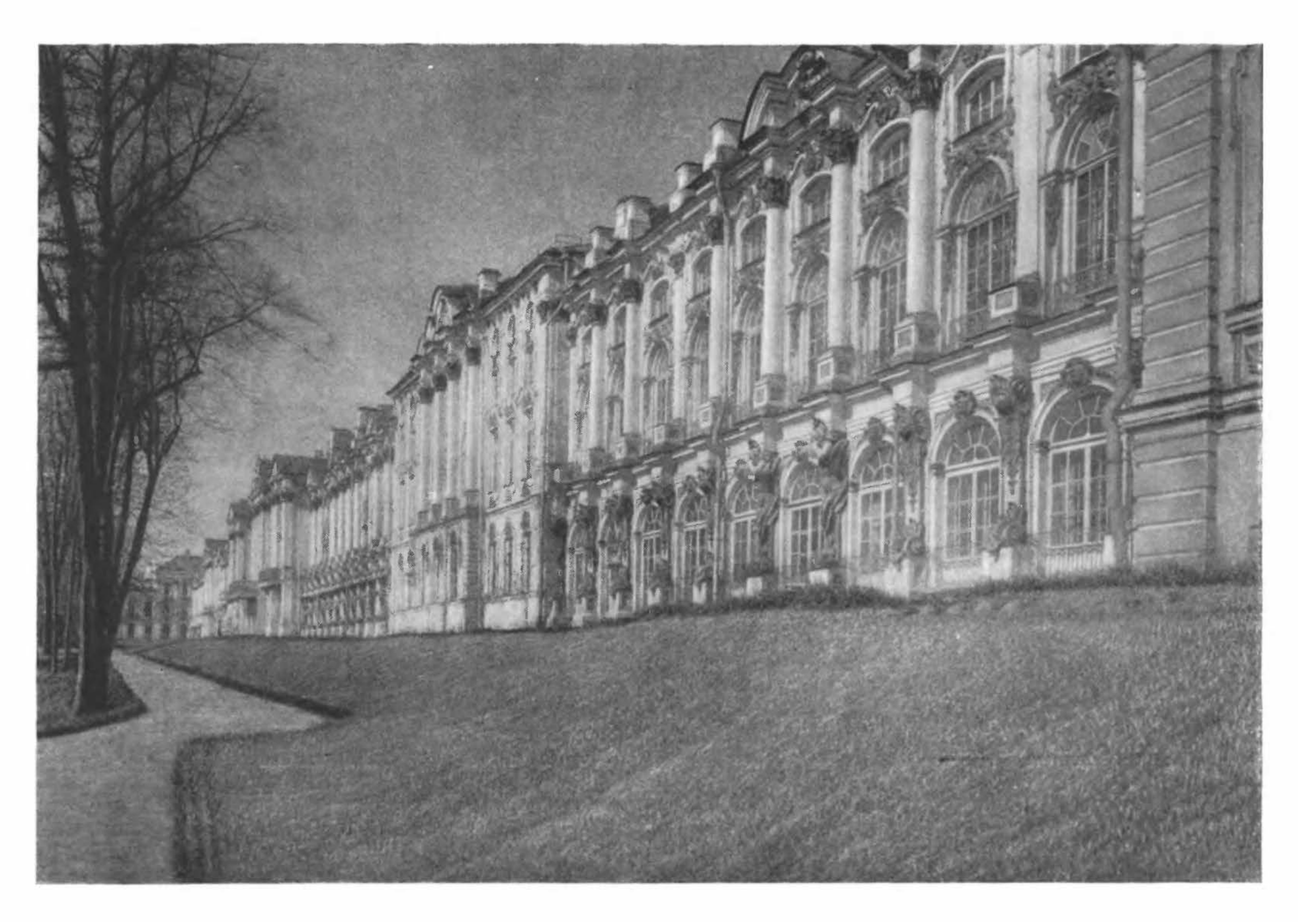


В. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском селе (Пушкине). Общий вид со стороны двора. 1752—1756 годы.

тельными завитками, картушами и купидонами. Новым здесь был лишь мотив сдвоенных каннелированных колонн, расчленявших стену, противоположную иконостасу (следует отметить, что в расчленении наружных стен Растрелли никогда не применял каннелированных колонн); в формах иконостаса Растрелли полностью примыкает к московским церковным традициям XVII века, трактуя иконостас, в отличие от тенденций петровского времени к снижению высоты иконостаса и открытию алтаря, как сплошную стену до самого основания купола.

Первый небольшой дворец на Сарской мызе был выстроен в 1722 году Браунштейном. Когда Сарское село перешло во владение Елизаветы, оно получило значение официальной пригородной резиденции и стало называться Царским селом. Наступил период лихорадочного строительства. На стройках, помимо вотчинных крестьян, в большом количестве были заняты войсковые части. Со всей России присылались крепостные и вольные художники для украшения дворца.

Строительство при Елизавете началось с каменной Знаменской церкви; проектировал ее Иван Бланк, заканчивал в 1738 году Земцов. Затем внимание



В. Растрелли. Садовый фасад Большого Царскосельского дворца. 1752—1756 годы.

императрицы сосредоточилось на дворце. Начав строительство в небольших размерах, Елизавета постепенно увеличивала масштаб сооружений, приглашала новых зодчих и несколько раз перестраивала дворец заново, разрушая только что сделанное. В 1741 году проект перестройки дворца был поручен Земцову в 1743 году, после его смерти, Квасовым был составлен новый проект, и по; нему начата постройка дворца, которую позднее, в новом варианте, продолжил Чевакинский. Основные черты будущей композиции дворца уже намечены в проекте Квасова, примыкающем к композиционной схеме Петергофского и Ораниенбаумского дворцов: центральное здание дворца соединено галлереями с двумя боковыми флигелями; в одну линию с фасадом, рядом с правым флигелем — дворцовая церковь, рядом с левым — павильон оранжереи; перед дворцом—огромная площадь, замкнутая полукружием одноэтажных служб.

Таков был дворец Елизаветы в 1748 году, когда в Царском селе впервые появился Растрелли, сначала в качестве обер-архитектора, ведавшего всеми дворцовыми постройками. В 1752 году Елизавета издает приказ, предусматривающий полную перестройку дворца под руководством Растрелли. За четыре

года (перестройка Царскосельского дворца была закончена в 1756 г.), искусно используя намеченную его предшественником композицию, Растрелли создает совершенно новый, грандиозный ансамбль парадной резиденции, «русский Версаль», воспетый Ломоносовым.

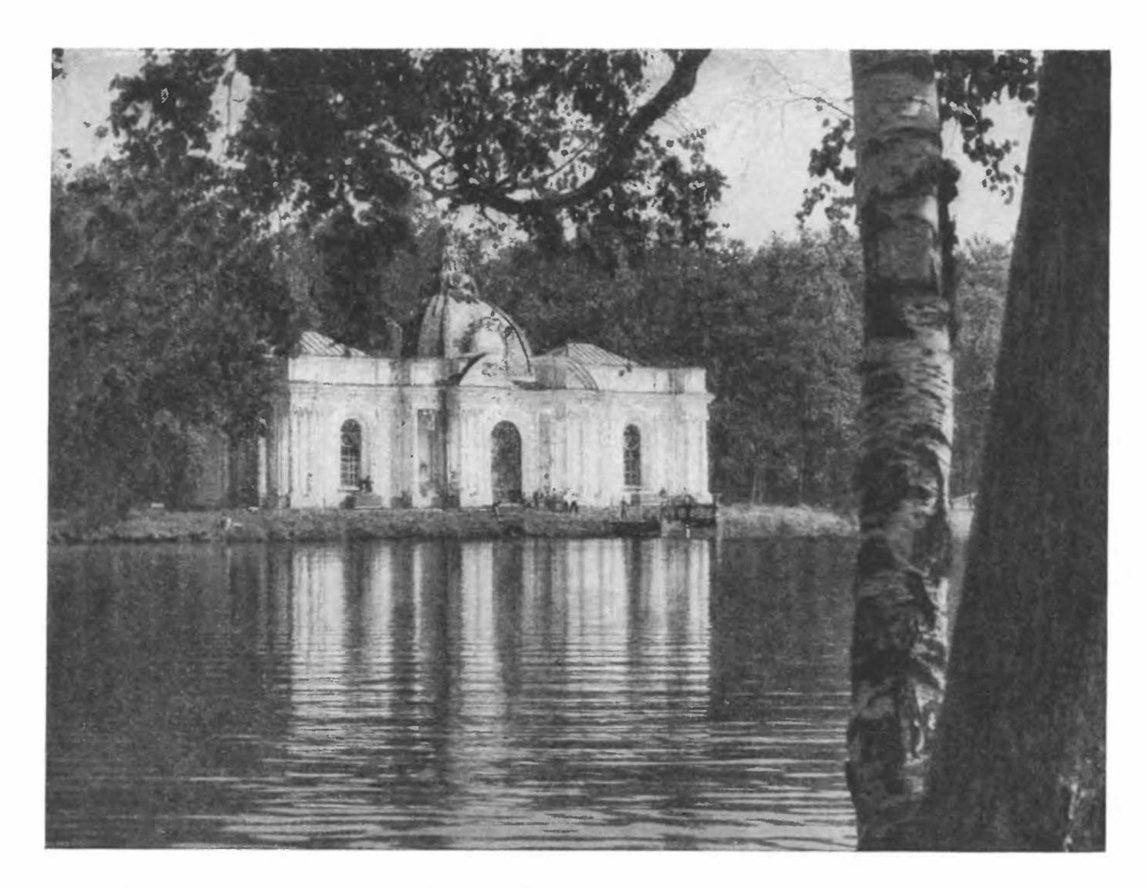
Представление об облике Царскосельского дворца, созданном Растрелли, можно составить по генеральному плану Неелова и гравюре с рисунка Махаева. Расположенный на равнине, дворец господствовал над огромными пространствами. Окружение дворца было распланировано по принципам регулярного парка. Прямая главная ось ансамбля проходит сначала через большой квадрат зверинца (его центр подчеркнут охотничьим павильоном Монбижу), затем через меньший квадрат Нового сада и выводит к циркумференции и парадному двору. Задний фасад дворца выходит в парк с павильоном Эрмитаж на главной аллее и с Гротом на берегу Большого озера.

Просторы равнины и огромные дистанции главной оси ансамбля требовали от дворца иных размеров и пропорций, чем те, которые были задуманы Квасовым, иной, более компактной и мощной массы. Отказываясь от принятого Квасовым и Чевакинским принципа трех корпусов, связанных одноэтажной галлереей, от игры объектов по вертикали, Растрелли вытягивает мощную сплошную ленту дворца, протяженностью в 300 метров, господствующую над галлереями циркумференции и создающую противовес главной оси парка[1]. С этой целью он повышает и выравнивает все части дворца, превращает одноэтажную галлерею в высокие покои и переносит главный вход в угол здания, перестраивая павильон оранжереи в парадную лестницу с куполом и одной главой; этому куполу на другом конце дворца соответствует пятиглавие церкви (*стр. 196, 197*).

В отличие от Квасова, Растрелли избегает объемных контрастов в общих массах дворца, но зато насыщает фасад пластической игрой колонн, пилястров, рустовки, разнообразием наличников и окон, а также богатством расцветки; в Царскосельском дворце она была построена на сочетании лазурного цвета стен, белизны архитектурных деталей и позолоты скульптур. Центр дворца выделен более высокой крышей, изогнутым фронтоном, тремя ризалитами, нарастанием и усложнением декоративных мотивов от краев к середине, однако не настолько, чтобы доминировать во всем массиве здания, чтобы полностью преодолеть некоторую тяжеловесность чрезмерно длинного фасада.

Композиция интерьеров Царскосельского дворца построена на тех же художественных принципах, что и фасад: на эффекте бесконечной протяженности (две параллельные анфилады) и на нарастании масштабов к центру — к Большому залу и Картинной галлерее. Для стиля интерьеров Растрелли характерно, что мастер избегает криволинейных планов и что его большие парадные залы охватывают

[1] Впоследствии замысел Растрелли был видоизменен пристройкой по бокам дворца двух корпусов, сильно вынесенных вперед (так называемых «церковного» и «Зубовского»), и перенесением парадного входа в центр фасада.



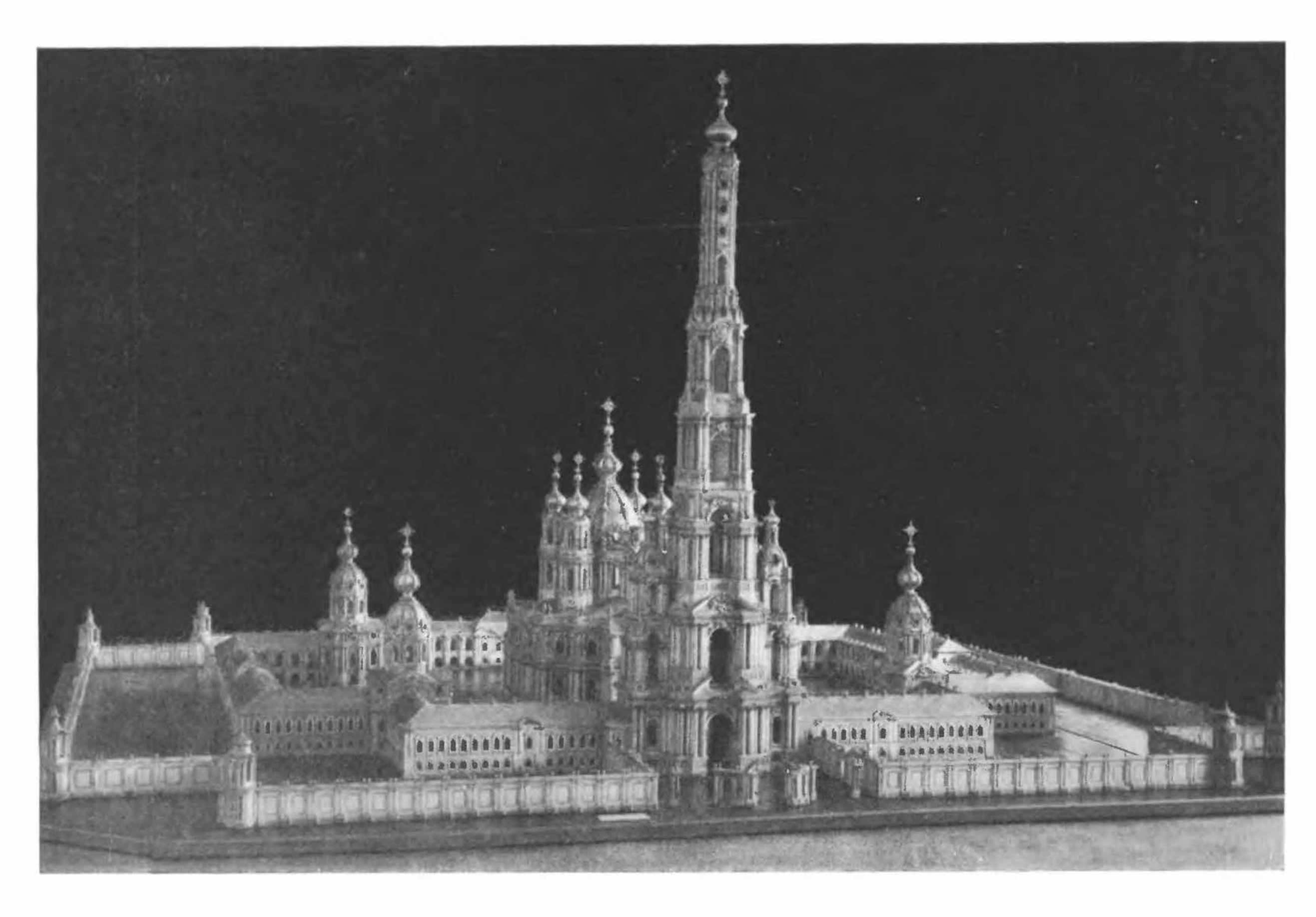
В. Растрелли. Грот на берегу Большого озера в Царском селе (Пушкине). 1755—1757 годы.

всю глубину этажа. Освещенные огромными окнами с двух сторон и еще дополнительным рядом верхних окон, в простенках украшенные зеркалами, эти залы насыщены светом и воздухом. Зажигавшиеся по вечерам свечи получали бесконечное отражение в зеркалах и блестящем паркете (в Большом зале для искусственного освещения служили 56 жирандолей с 695 чашками)[1].

Интерьеры Растрелли лишены того беспечного произвола и асимметрии, которые свойственны интерьерам французского «рокайля». Но для них характерно также отсутствие мистического тумана и чувственной экзальтации, которые неотделимы от представления о немецко-австрийском барокко. В Царскосельском дворце стиль Растрелли приобретает особенно торжественный и вместе с тем более тектонический характер. Стену расчленяют легкие, но четкие пилястры; обрамления узоров, утверждая плоскость, становятся прямолинейными и симметричными.

Помимо Большого дворца, Растрелли, используя в значительной мере первоначальные проекты Квасова и особенно Чевакинского, выстроил в Царском

[1] А. Бенуа. Царское село в царствование имп. Елисаветы Петровны. СПб., 1910, табл. после стр. 102, 104, 108.



В. Растрелли. Модель Смольного монастыря.
Музей Академии художеств СССР в Ленинграде.

селе целый ряд садовых павильонов, или «увеселительных домов», служивших для отдыха во время прогулок или охоты, для ужинов в интимном кругу: Эрмитаж (*стр. 212*), Грот на берегу пруда (*стр 199*) и Катальную горку, а на пути из Петербурга в Царское село, в том месте, где от него ответвляется Московское шоссе, — небольшой Среднерогатский дворец. Из этих построек только Эрмитаж и Грот уцелели до наших дней, но почти лишенные своего богатого скульптурного убранства. В Эрмитаже Растрелли сохранил облик павильона, приданный ему Чевакинским (см. стр. 212), но развил его дальше, в сторону большей компактности и вместе с тем большего богатства композиции.

Существует мнение, что Растрелли особенно удавались легкие, увеселительные строения, что его стиль — по преимуществу павильонный, игрушечный и что в этом смысле его «увеселительные дома» выше по художественному качеству, чем его соборы и дворцы. Вряд ли это мнение справедливо. Основная стихия таланта Растрелли — в образах государственного размаха, полных мощи и величия, торжественных и ликующих. Об этом красноречиво свидетельствуют два его последних шедевра — Смольный монастырь и Зимний дворец.



В. Растрелли. Собор Смольного монастыря в Ленинграде. 1748—1757 годы.

Смольный монастырь — одно из самых грандиозных созданий Растрелли — строился в течение ряда лет, соединив в себе черты зрелого и позднего стиля мастера, и, в конце концов, так и не был закончен. Сам Растрелли записывает в своей «Реляции» 1755 года: «Вот уже десять лет как строится это здание, а для того, чтобы его закончить в совершенстве, потребуется еще пять лет». Смольный монастырь был выстроен на берегу Невы, в том месте, где при Петре на так называемом Смоляном дворе гнали смолу для нужд флота. Елизавета задумала строить монастырь для себя, собираясь удалиться в него под старость. Первый проект монастыря относится еще к 1744 году, но закладка произошла только в 1748 году. Самим мастером был выстроен вчерне, без всякой отделки, главный собор и окружающие его здания (1748—1757 годы). Постройка монастыря продолжалась при Екатерине II уже без участия Растрелли, а задуманная колокольня осталась вовсе не осуществленной.

В недостроенном виде собор простоял до 1832 года, когда архитектору В. П. Стасову были поручены реставрация и достройка собора, а также возведение некоторых дополнительных строений[1]. Таким образом только великолепная большая модель монастыря, резанная из дерева и раскрашенная (Музей Академии художеств СССР в Ленинграде), может дать во всей полноте представление о грандиозном замысле мастера (*стр. 200*).

Смольный монастырь является классическим примером связи русского искусства с западноевропейской культурой и, вместе с тем, демонстрацией глубоко самостоятельных, органических путей его развития. В плане барочная форма греческого креста, повторяющаяся в очертаниях собора и в линии келий и наружных стен, сочетается у Растрелли с его излюбленным приемом связывания композиции по диагонали (центральное пятиглавие, купола угловых церквей, часовни по внешним углам ограды) и с подчеркиванием углов. Плавное нарастание масс к центру, от наружных башенок к большому куполу собора, переходит в стремительный, неудержимый взлет колокольни: главный центр композиции тем самым слегка сдвигается в сторону и вновь уравновешивается подобно тому, как это можно наблюдать в древнерусских ансамблях — в Московском Кремле, в Троице-Сергиевой лавре, в Новодевичьем монастыре. Создается впечатление исключительного, даже для Растрелли, необычного богатства архитектурных форм, вместе с тем сведенных к мощному, монолитному единству целого и овеянных сказочным духом древнерусских архитектурных ансамблей. В соборе Смольного монастыря Растрелли создал произведение, которое соперничает с величайшими шедеврами мировой архитектуры (*вклейка и стр. 201*). Неудивительно, что представитель резко враждебного барокко направления, убежденный классик Кваренги, проходя мимо Смольного, всякий раз снимал шляпу и восклицал: «Вот это храм!»

[1] Два двухэтажных флигеля у проезда в монастырь — корпуса Вдовьего дома, некогда считавшиеся работой Растрелли, выстроены Стасовым, а позднее перестроены Таманским и Самсоновым.



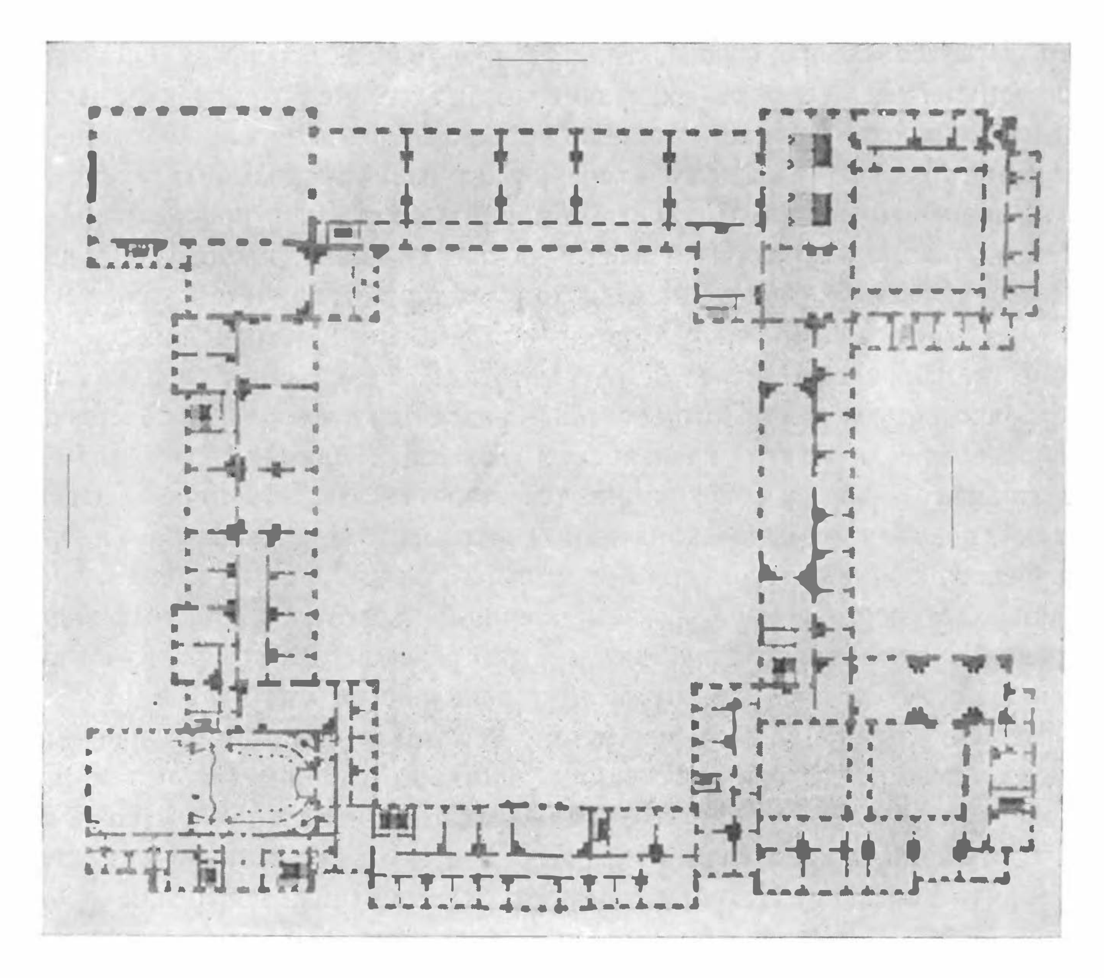
В. Растрелли. Собор Смольного монастыря в Ленинграде. Главный вход. 1748—1757 годы.

Что касается самого собора, то, как это часто бывает у Растрелли, он гораздо монументальнее и выразительнее в натуре, чем в проекте, на модели, где боковые купола слишком широко расставлены. Прижав боковые башни почти вплотную к центральному куполу, Растрелли придал пятиглавию удивительную мощность и монолитность. Динамизм, которым пронизана вся масса собора, неудержимое стремление вверх боковых башен пятиглавия, подготовленное стремительным движением колонн и пилястров в нижней части здания, сближает Смольный собор с тенденциями западноевропейского, особенно итальянского, барокко. Однако между методами Растрелли и зодчих итальянского барокко есть и очень существенное различие, которое заключается в том, что напряженная динамика итальянских барочных церквей развертывается в рамках лицевого фасада, ограничивается, так сказать, картинной плоскостью, тогда как динамика церковных зданий Растрелли, опиравшегося на традиции древнерусского зодчества, охватывает весь объем, всю массу здания, имеет всесторонний характер. Четыре раза в течение короткого периода Растрелли возвращался к теме пятиглавия, каждый раз разрешая ее по-новому и неуклонно стремясь ко все большей замкнутости и величавости силуэта.

Последнее крупнейшее произведение Растрелли — Зимний дворец — не было доведено до полного завершения самим мастером[1]. Речь идет о так называемом четвертом Зимнем дворце, сохранившемся до наших дней. Третий Зимний дворец, построенный Растрелли по заказу Анны Ивановны в 30-х годах, не мог удовлетворить Елизавету Петровну. Императрица поручила Растрелли произвести изменения в уже существовавшем дворце. Но уже в 1753 году, наряду с этой перестройкой Растрелли, прекрасно понимавший значение петербургского дворцового строительства, составил проект нового грандиозного дворца. В 1754—1755 годах последовал ряд «высочайших указов» о постройке дворца и начались подготовительные работы к его сооружению.

Постройка каменного Зимнего дворца стоила громадных денег (два с половиной миллиона рублей, извлеченных главным образом из так называемых «кабацких и соляных» доходов, т. е. государственных сборов за вино и соль) и потребовала огромного количества рабочих, вербовавшихся со всех концов России и поставленных в самые жесткие условия. Несмотря на чрезвычайные меры по заготовке материалов и по вербовке рабочей силы, при жизни Елизаветы Петровны Зимний дворец не был закончен. При Екатерине II дворец продолжали достраивать и украшать, но Растрелли уже не принимал участия в этих работах. В конце XVIII века Зимний дворец переделывался при участии ряда архитекторов, а после пожара 1837 года был восстановлен и заново отделан В. П. Стасовым и А. П. Брюлловым, так что представление о первоначальных интерьерах дворца можно составить только по сохранившимся чертежам Растрелли.

[1] А. Суслов. Зимний дворец. Л., 1928.

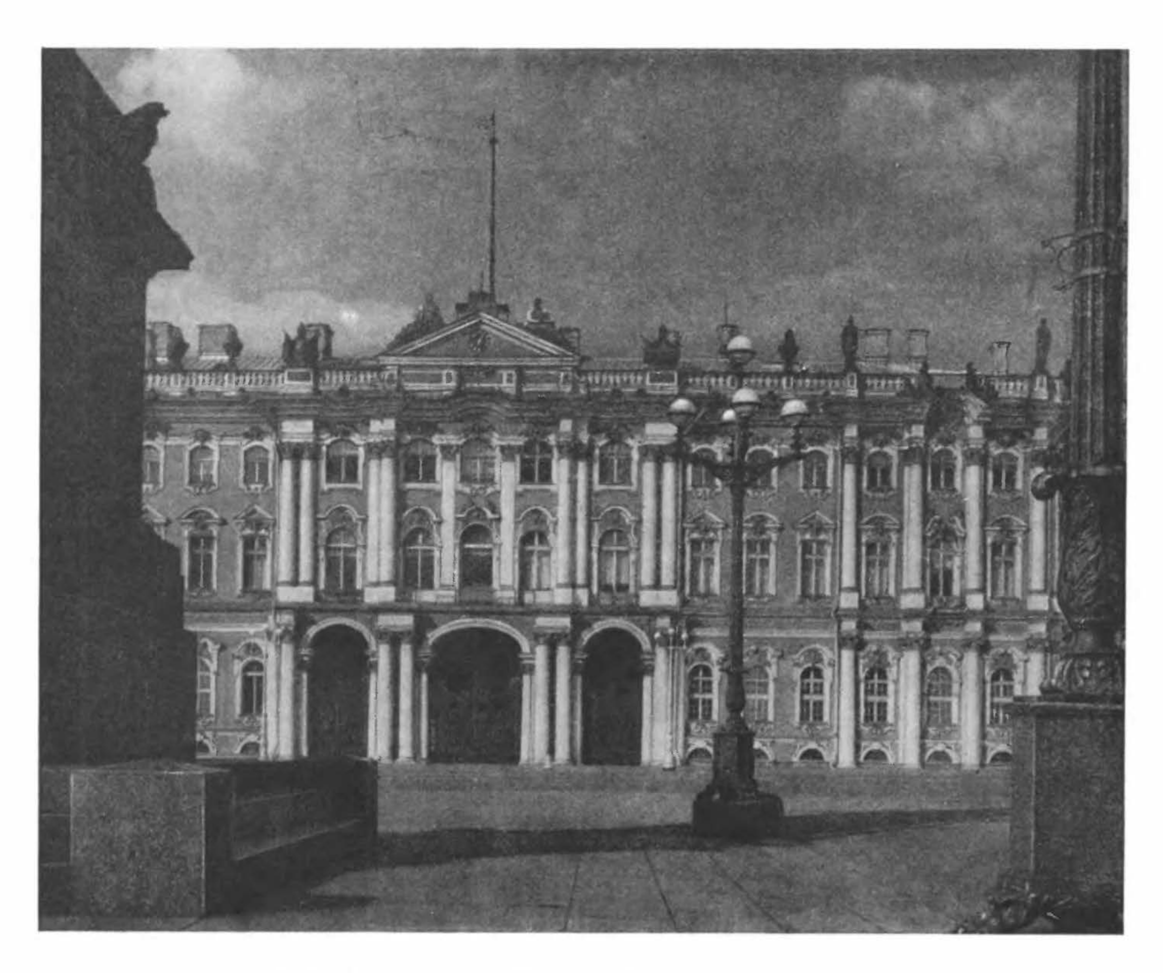


В. Растрелли. План Зимнего дворца. Чертеж 1762 года.
Гос. Эрмитаж.

В Зимнем дворце Растрелли развивает тенденции, которые наметились, с одной стороны, в Царскосельском дворце (массивные ризалиты, мощный рельеф колонн, обобщенное деление фасада, особенно по вертикали), а с другой — во дворце Строганова (городской тип дома-блока, замкнутого вокруг внутреннего двора). Правда, в первоначальный замысел Растрелли входило более органическое включение Зимнего дворца в городской ансамбль путем постановки на Дворцовой площади конной статуи Петра I (работы его отца) и окружения площади колоннадой.

Но даже и в этом неосуществленном проекте ясно сказывается новое взаимоотношение между зданием и площадью; площадь перестает быть парадным двором, преддверием здания, которое своими самостоятельными фасадами и четкими углами противопоставляется окружающему пространству.

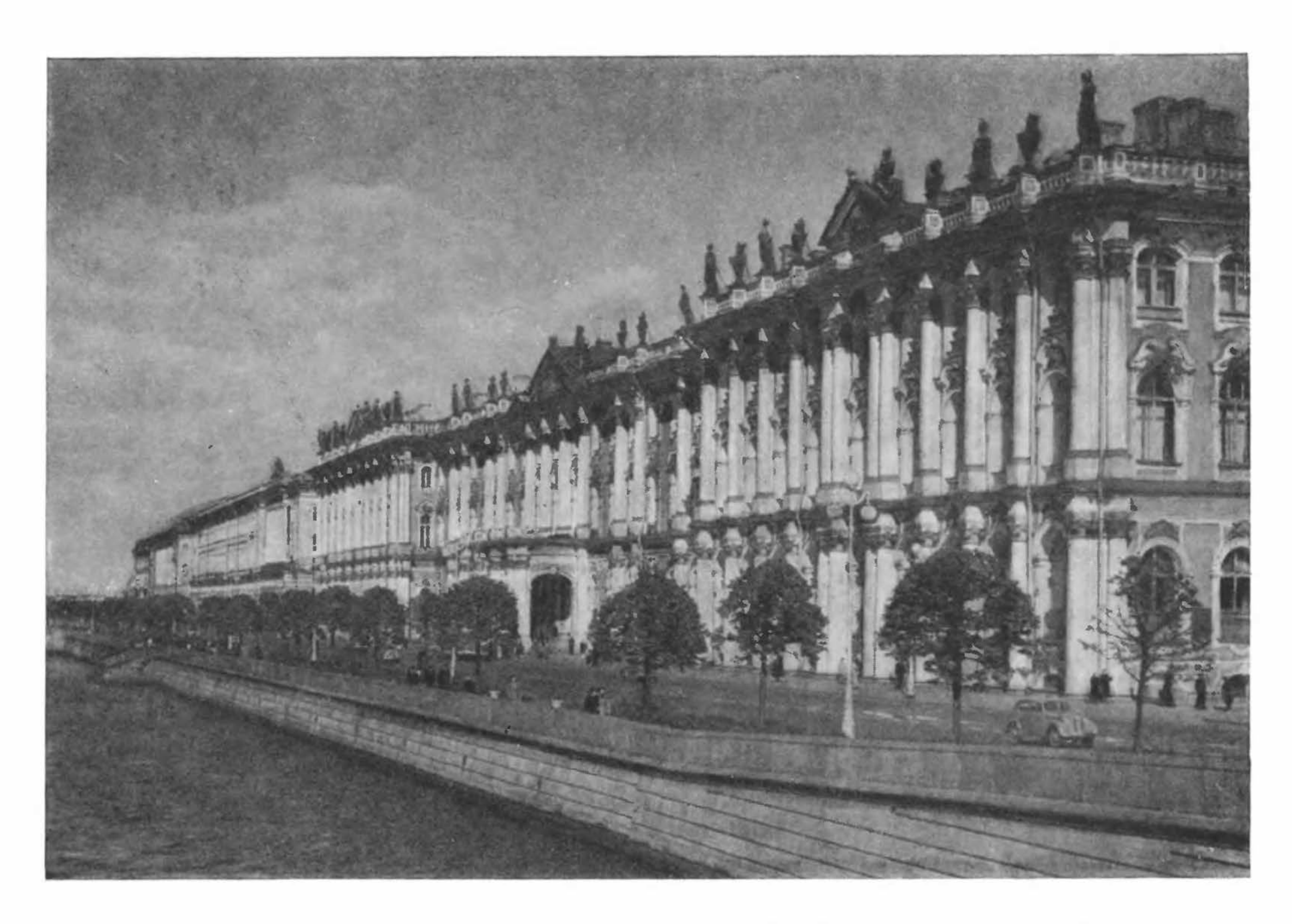
В основе плана Зимнего дворца — двор в форме разноконечного креста, вокруг которого располагается здание, состоящее из четырех больших флигелей, соединенных более узкими корпусами-переходами (*стр. 204*). В массе же Зимний



В. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде.
Фасад на Дворцовую площадь.
1754—1762 годы.

дворец представляет собой грандиозный четырехгранник, выходящий четырьмя различными фасадами на набережную Невы, на Адмиралтейство и на окружающие площади.

Эта могучая масса Зимнего дворца обладала первоначально более легкими и гибкими пропорциями, так как с поднятием уровня набережной Невы и Дворцовой площади колонны центрального проезда лишились своих постаментов, а все здание дворца—своего цоколя. Огромный объем дворца требовал более сильных пластических масс, чем это до сих пор было свойственно фасадам дворцов Растрелли. Дифференцируя все четыре фасада дворца, зодчий в то же время объединил их общими приемами расчленения: асимметрией в композиции масс, сильными выступами очень крупных ризалитов, подчеркнутой разработкой ступенчатых углов, разбивкой фасадов на две основные части, объединенные по вертикали сплошной тягой колонн и вырастающих над ними, на балюстраде крыши, статуй, и, наконец, очень сложным, но широким и текучим ритмом



В. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. Фасад на Дворцовую набережную. 1754—1762 годы.

по горизонтали: колонны то собираются в густые пластические группы, то разбегаются и обнажают плоскость стены (*вклейка и стр. 205, 206*).

Зимний дворец полон благородной и величавой торжественности. Ни один западноевропейский дворец этого времени не может с ним равняться по грандиозности и пышности замысла. Растрелли проявил большую изобретательность в своеобразной разработке каждого из четырех фасадов и достиг высшей ступени своего мастерства в разнообразии ракурсов и точек зрения на дворец. Особенно выразительны виды на дворец с угла на близком расстоянии. Но дворец не теряет в грандиозности и торжественности и на очень далеком расстоянии, воздействуя то ритмом убегающей вдаль колоннады (если смотреть на дворец с Кировского моста), то мощным, но несколько тяжелым великолепием всей массы (если встать против дворца, например, у Биржи).

При всей грандиозности, мощи и торжественности Зимнего дворца, при всем разнообразии и богатстве его облика, он оставляет впечатление некоторой двойственности, почти противоречивости. И противоречивость эта заложена в самом замысле мастера, во внутреннем конфликте, свойственном всему позд-

нему стилю Растрелли. Зимний дворец отражает глубокий перелом в художественном мировоззрении тех лет, борьбу новых течений с пережитками барочных традиций. Преодолеть эту борьбу, полностью разрешить это противоречие Растрелли, творчество которого сложилось в атмосфере искусства барокко, был не в состоянии.

К позднему периоду деятельности Растрелли относится еще один большой, но неосуществленный проект. После пожара 1736 года, уничтожившего старый Гостиный двор на углу Невского и Мойки, деревянные лавки купцов разместились у Морского рынка, на Садовой. Там и решено было построить новый, каменный Гостиный двор. Однако дело подвигалось очень медленно, и только в 1757 году был официально утвержден проект Растрелли[1]. Полный грандиозности и великолепия, более похожий на портик дворца, чем на торговые ряды, Гостиный двор Растрелли отражает все противоречия позднего стиля мастера.

Проект Растрелли, не отвечавший новым требованиям жизни, был встречен неодобрительно как в среде купечества, считавшего проект слишком непрактичным, так и в кругу просвещенной знати, определявшей эстетические вкусы своего времени. Всесильный фаворит Елизаветы И. И. Шувалов, инициатор создания Академии художеств, тяготевший к французской культуре и к зарождавшемуся классицизму, передал заказ в 1761 году только что приехавшему из Парижа молодому архитектору Валлен-Деламоту[2].

Неудача Растрелли с проектом Гостиного двора показывает, что великий зодчий стал терять свою популярность и свое ведущее положение еще при Елизавете. Воцарение Екатерины II, решительно повернувшей курс на новые течения в архитектуре, сделало положение Растрелли при дворце еще более шатким. В апреле 1762 года Растрелли подал прошение об отпуске, а в августе того же года Екатерина уволила его в годичный отпуск для лечения в Италии. По возвращении из Италии, в 1763 году, Растрелли получил от императрицы полную отставку с пожизненной пенсией.

Если внутренние причины конфликта Растрелли с екатерининским двором следует искать в общем изменении эстетических вкусов, то конкретный повод к отставке мастера раскрывается в недавно опубликованных письмах Растрелли к Екатерине II и неизвестному адресату[3]. Таким поводом явилось распоряжение Екатерины о подчинении «обер-архитектора» Растрелли, до сих пор получавшего указания по строительству непосредственно от императрицы, главному директору Канцелярии от строений И. И. Бецкому. В 1764 году Растрелли покинул Петербург и уехал в Митаву к своему бывшему покровителю Бирону, только что вернувшемуся из ссылки.

[1] Чертежи этого проекта находятся в Музее истории Ленинграда.

[2] В. Нечаев. Растрелли и Деламот. — В сб.: «Старина и искусство», вып. 1. Л., 1928, стр. 13.

[3] Z. Batowski. Architekt Rastrelli o swych pracach. Lwów, 1939, стр. 66, 64; «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1. М., 1940, стр. 37—38.

Из хранившихся в Курляндском рыцарском архиве документов явствует, что никаких больших, систематических строительных работ Растрелли в этот период для Бирона не производил. Деятельность стареющего, больного мастера в Курляндии, очевидно, ограничивалась самым общим руководством герцогскими постройками, главным образом надзором за внутренним убранством дворцов в Митаве и Руентале. С 1766 года на службе герцога появился датский архитектор Северин Иензен, сыгравший в прибалтийском зодчестве примерно ту же роль, что Кокоринов, Деламот и Ринальди в истории петербургской архитектуры.

Некоторые вновь найденные в Варшаве и Елгаве документы (например, письмо прусского короля Фридриха II к Растрелли)[1] проливают новый свет на последние годы жизни великого русского зодчего. В 1760 году Растрелли предпринял поездку в Берлин, поднес прусскому королю собрание своих рисунков и предложил свои услуги в качестве архитектора. В 1767 году умерла жена Растрелли. В 1768 году Растрелли вновь поехал в Италию в сопровождении своей дочери и ее мужа, архитектора Бертулиати. В 1769 году Растрелли возвратился в Петербург. В 1771 году он получил звание вольного общника Академии художеств и в том же году умер.

Воздействие Растрелли на современных ему архитекторов, особенно в середине XVIII века, было, несомненно, весьма значительным. Кое-что из наследия мастера, главным образом в Петербурге и Москве, восходит непосредственно к чертежам самого Растрелли. В большинстве же случаев это — только отражение его стиля, иногда довольно точное, иногда произвольное, иногда же, в глухих уголках России, тесно переплетающееся с приемами народного ремесла и с местными архитектурными традициями[2].

В приложении к «Реляциям» Растрелли дал список тех архитекторов, которых он считал своими учениками. Однако в этом списке, наряду с прямыми помощниками и сотрудниками Растрелли, выполнявшими при нем подчиненную роль, упомянуты и такие архитекторы, которые хотя и сотрудничали с Растрелли, но сложились в крупнейших мастеров независимо от его влияния, проявив большую самостоятельность и оригинальность дарования (А. П. Евлашев, С. И. Чевакинский), или же совершенно порвали с традициями мастера, как только вышли из-под его опеки (А. Ф. Кокоринов, Ю. М. Фельтен). Вряд ли поэтому правильно говорить об этих архитекторах как о прямых учениках Растрелли.

И все же великий зодчий сыграл исключительно видную, определяющую роль в том национальном подъеме русской архитектуры, которым отмечены 40-е и 50-е годы XVIII века. Среди создателей торжественно-величавого и ликующе-праздничного архитектурного стиля середины столетия Растрелли

[1] Z. Batowski. Указ. соч., стр. 64; «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1, стр. 38.

[2] Например, соборы в Курске, в Ахтырке, церковь в имении Новикова и многие другие.



В. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. Фрагмент фасада. 1754—1762 годы.

занимал одно из первых мест. И в этом не было ничего случайного, поскольку он не имел себе равных как по богатству творческой фантазии, так и по неукротимой, кипучей энергии.

С. И. ЧЕВАКИНСКИЙ И ДРУГИЕ ПЕТЕРБУРГСКИЕ МАСТЕРА

А. Н. Петров

Савва Иванович Чевакинский — один из наиболее одаренных мастеров русского зодчества середины XVIII столетия. На протяжении двух десятилетий он вел огромную строительную и проектную работу, приобретавшую из года в год все больший размах.

С. И. Чевакинский родился в 1713 году в сельце Вешки Новоторжского уезда, в родовом имении тверских дворян Чевакинских. Шестнадцатилетним юношей, в 1729 году, он был отдан в «учение навигацких наук», в Морскую академию в Петербурге, готовившую офицеров для русского флота. В 1731 году Чевакинский ушел из Академии и поступил учеником в команду И. К. Коробова — главного архитектора Адмиралтейств-коллегии. Работы Коробова по перестройке Адмиралтейства в 1734—1735 годах, по многочисленным постройкам морского ведомства, а также по отделке кораблей, строившихся на петербургских верфях, были той школой, в которой Чевакинский получил практические навыки архитектурного мастерства. В течение семи лет он изучал под руководством Коробова основы гражданской архитектуры, одновременно знакомясь и с архитектурой корабельной.

Деревянный, многоярусный, украшенный фигурной резьбой, отделанный внутри с большей или меньшей роскошью, корабль XVIII века был своеобразным архитектурным произведением, носившим черты господствующего художественного стиля. Сохранилось интересное указание о разработке Коробовым проекта внутренней отделки царской яхты «Анненгоф»[1]. Этот проект не был единственным.

В 1739 году Чевакинский, «по удостоинству архитекторов Еропкина, Коробова и Земцова», был произведен в «архитектурии гезели». С этого момента началась его самостоятельная творческая деятельность. «В бытность мою в гезелях, а паче в архитекторах, как казенных, так и партикулярных строеней мною построено не мало»,— писал Чевакинский в 1753 году[2]. В мае 1745 года Чевакинский был назначен архитектором «для показания строениев в селе Царском и Пулкове». В Царском селе Чевакинский проработал почти пятна-

[1] «Материалы для истории русского флота», ч. VIII. СПб., 1880, стр. 560.
[2] ЦГАВМФ, ф. Адмиралтейств-коллегии, д. 12/1749 г., л. 53.



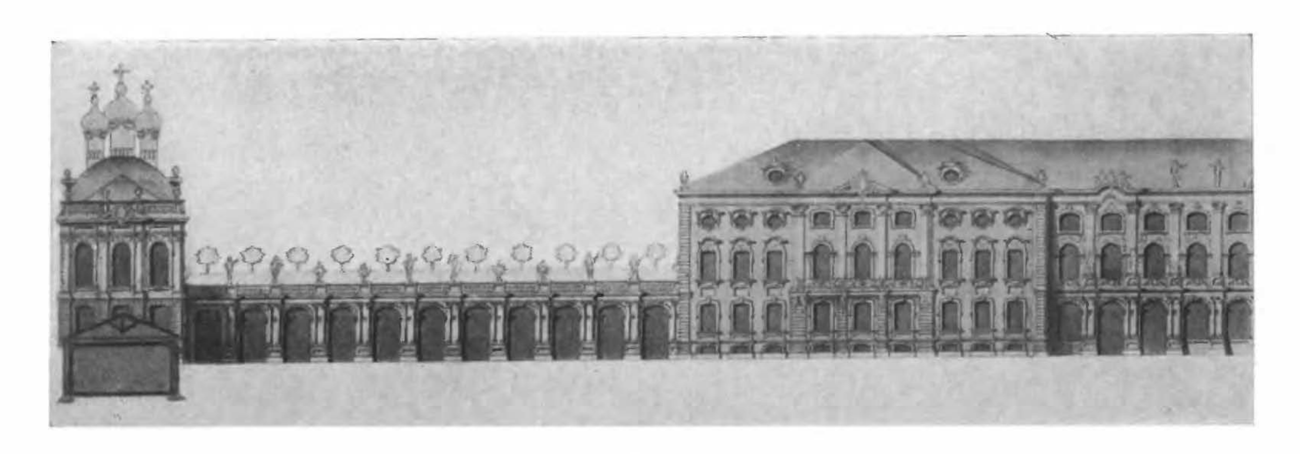
Неизвестный художник XVIII века. Портрет С. И. Чевакинского.
Местонахождение неизвестно.

дцать лет, будучи в то же время главным архитектором Адмиралтейств-коллегии и принимая участие в разработке ряда проектов для Петербурга.

Анализ многочисленных документов архива «Конторы строения села Царского» дает ясное представление об объеме тех проектных и строительных работ, которые были осуществлены Чевакинским до 1748 года, когда Растрелли распространил и на царскосельские постройки свои широкие полномочия «оберархитектора». В сохранившейся «Справке об архитекторах, бывших при строениях в Царском селе», роль Чевакинского в строительстве дворца охарактеризована совершенно четко. «За молодостию архитектурного подмастерья Квасова,— говорилось в ней,— велено употребить архитектора Осипа Трезина...по прибытию же ее величества из Москвы в Санкт Питербурх, тот Трезин переменен нынешним архитектором Чевакинским, который, как [по] правой, так и по левую сторону верхние сады [т. е. висячие сады над одноэтажными галлереями по сторонам дворца. — *А. П.*] по чертежам и профилям, чрез него учиненным, те строения производил... других же архитекторов для совету и призыву от него, Чевакинского, требования ни единого не бывало» (подчеркнуто нами.— *А. П.*)[1]. Таким образом, Чевакинский с мая 1745 и до 1748 года один вел строительные работы в Царском селе, по собственным чертежам. После 1748 года Растрелли и Чевакинский работали в Царском селе совместно.

В августе 1746 года по проекту Чевакинского была заложена дворцовая церковь, симметрично павильону оранжереи, построенному вчерне в 1744 году, «по линии палат и флигелей», на месте, где позже был построен Зубовский корпус. По первоначальному проекту предполагалось увенчать церковь одним куполом, но указом 14 октября 1746 года Елизавета Петровна повелела делать пять глав. Пятиглавию дворцовой церкви должно было отвечать завершение

[1] ЦГИАЛ, ф. Кабинета, оп. 399/511, д. 10/1748 г., л. 19 и об.



С. Чевакинский. Фасад Большого Царскосельского дворца.
Фрагмент чертежа 1751 года.
Музей истории Ленинграда.

оранжерейного павильона пятью коронами на пьедесталах. Законченная в 1748 году церковь[1] и оранжерея были соединены с правым и левым флигелями дворца одноэтажными галлереями, с открытыми террасами вместо крыши, на которых впоследствии были устроены висячие сады (*стр. 211*). Дворец Чевакинского, состоявший из отдельных корпусов, соединенных галлереями, уже наметил ту линию гигантского фасада протяженностью 300 метров, который позднее был создан Растрелли. Чевакинским же были построены «циркумференции», опоясавшие парадный двор.

Документы свидетельствуют о том, что к 1748 году были уже отстроены вчерне все основные сооружения царскосельского дворцово-паркового ансамбля и, в частности, «зал, что на Большом озере», Эрмитаж и Монбижу. У «новопостроенного во Зверинце каменного дому», т. е. Монбижу, над средним восьмигранным залом сооружался деревянный, сквозной, со «шпицем» купол. По чертежам Чевакинского была также выполнена отделка всех аппартаментов бель-этажа «среднего дома», вскоре, однако, уничтоженная Растрелли при перестройке дворца. В центральном зале здания зеркала были вставлены прямо в стены, причем обрамления зеркал были не резными из дерева, а лепными.

Очень вероятно авторство Чевакинского в отношении таких сооружений царскосельского дворцового ансамбля, как оранжерея, кавалерские дома и скотный двор, хорошо известные нам по сохранившимся чертежам в своем первоначальном облике, до последующих перестроек. Нельзя забывать и о том, что в тех перестройках дворца, которые велись по чертежам Растрелли, Чевакинский принимал непосредственное участие. Он продолжал руководить строительными работами вплоть до их окончания, возглавляя команду строителей всех квалификаций и «архитектурии гезелей» Конторы строения села Царского.

[1] Уже в августе 1748 года Чевакинский требовал белую жесть «для покрывания на новопостроенной церкви купола» (ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 11, д. 113/1748 г., л. 5).



М. Земцов, С. Чевакинский и В. Растрелли. Павильон Эрмитаж в Царском селе (Пушкине). 1743—1753 годы.

Одним из учеников Чевакинского был В. И. Неелов, сыгравший выдающуюся роль в строительстве Царского села в 1760—1770-х годах.

Что касается царскосельского Эрмитажа, то архитектурный замысел этого павильона принадлежал Земцову, а его выполнение относится к годам работы Чевакинского в Царском селе. Эрмитаж был задуман как сложный комплекс, состоящий из центрального павильона, соединенного переходами с четырьмя «кабинетами» (*стр. 212, 421*). Двухэтажный, квадратный в плане, со срезанными углами, центральный павильон перекрыт восьмигранным куполом прихотливой формы. По диагоналям от него расположены квадратные в плане кабинеты. Одноэтажные соединительные галлереи были позднее надстроены Растрелли, чем уничтожено членение здания на самостоятельные объемы. Фасады павильона обработаны шестьюдесятью четырьмя колоннами, поставленными на высоких постаментах, украшенных скульптурными панно. Большую роль в архитектурном облике Эрмитажа играла декоративная скульптура: резные из дерева вызолоченные вазы и статуи украшали кровлю и балюстраду, венчавшую здание. Общий живописный эффект, обусловленный сложностью планового построения,

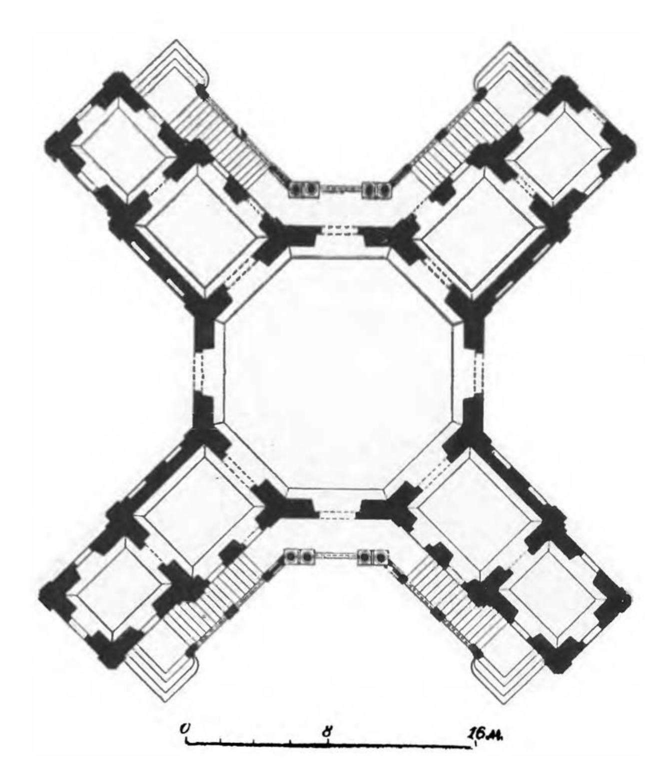
подчеркивался яркой расцветкой фасада и обилием вызолоченных орнаментальных деталей, придававших особую нарядность павильону, предназначенному для празднеств, интимных приемов и отдыха, в обстановке предельной роскоши, характерной для елизаветинского двора.

Эрмитажу очень близок по композиции другой павильон Царскосельского парка, созданный Чевакинским,— Монбижу, не сохранившийся и известный только по чертежам мастера (Гос. Эрмитаж; *стр. 215*). Расположенный в центре той части парка, где специально содержались звери, предназначенные для охоты, Монбижу имел то же диагональное построение плана, что и Эрмитаж. Отличие состояло в том, что центральный зал Монбижу имел в плане форму правильного восьмиугольника и угловые павильоны примыкали к нему вплотную (*стр. 214*). Благодаря этому менялся характер общей объемной композиции, ибо центральная часть здания резко выделялась и доминировала над угловыми пристройками по высоте и по массе. Другим отличием от Эрмитажа являлись сложные по очертаниям наружные лестницы, придававшие павильону с его затейливым увенчанием еще бо́льшую нарядность и декоративность.

Одновременно с работами в Царском селе Чевакинский продолжал руководить постройками морского ведомства в Петербурге. В 1752 году он разработал проект церкви на Морском полковом дворе в Петербурге. Никольский Морской собор, с его отдельно стоящей колокольней, вошел в историю русского зодчества XVIII века как одно из его высших достижений.

Сохранилось ценное свидетельство современника — А. И. Богданова, автора первого исторического описания Петербурга, о том, что церковь Николы Морского была «начата постройкой по плану и образцу Астраханского собора» (1700). Здесь мы сталкиваемся с фактом сознательного творческого использования в архитектуре середины XVIII века традиций и композиционных приемов зодчества XVII столетия. Возрождение традиционного пятиглавия в культовых постройках середины XVIII столетия способствовало сохранению преемственной связи с древнерусским зодчеством. В качестве образца в Петербург были высланы обмерные чертежи куполов московских соборов. Все архитекторы должны были ими руководствоваться в своих работах. Однако зодчие середины века не переносили механически в свои проекты древнерусские мотивы и формы, но органически перерабатывали их, создавая глубоко оригинальные произведения. Никольский Морской собор — прекрасный пример такого претворения национальных архитектурных традиций.

Двухэтажный, простой по плановому построению, увенчанный пятью широко расставленными куполами, собор в мотивах декоративной обработки фасада имеет много общего с царскосельским Эрмитажем. Все выступающие части здания декорированы группами колонн (*вклейка и стр. 216*), стоящих на высоких постаментах. Двусветная верхняя церковь замечательна по ясности членения внутреннего пространства, обилию света, легкости и нарядности лепного убранства стен и сводов, по классическому совершенству иконостаса.

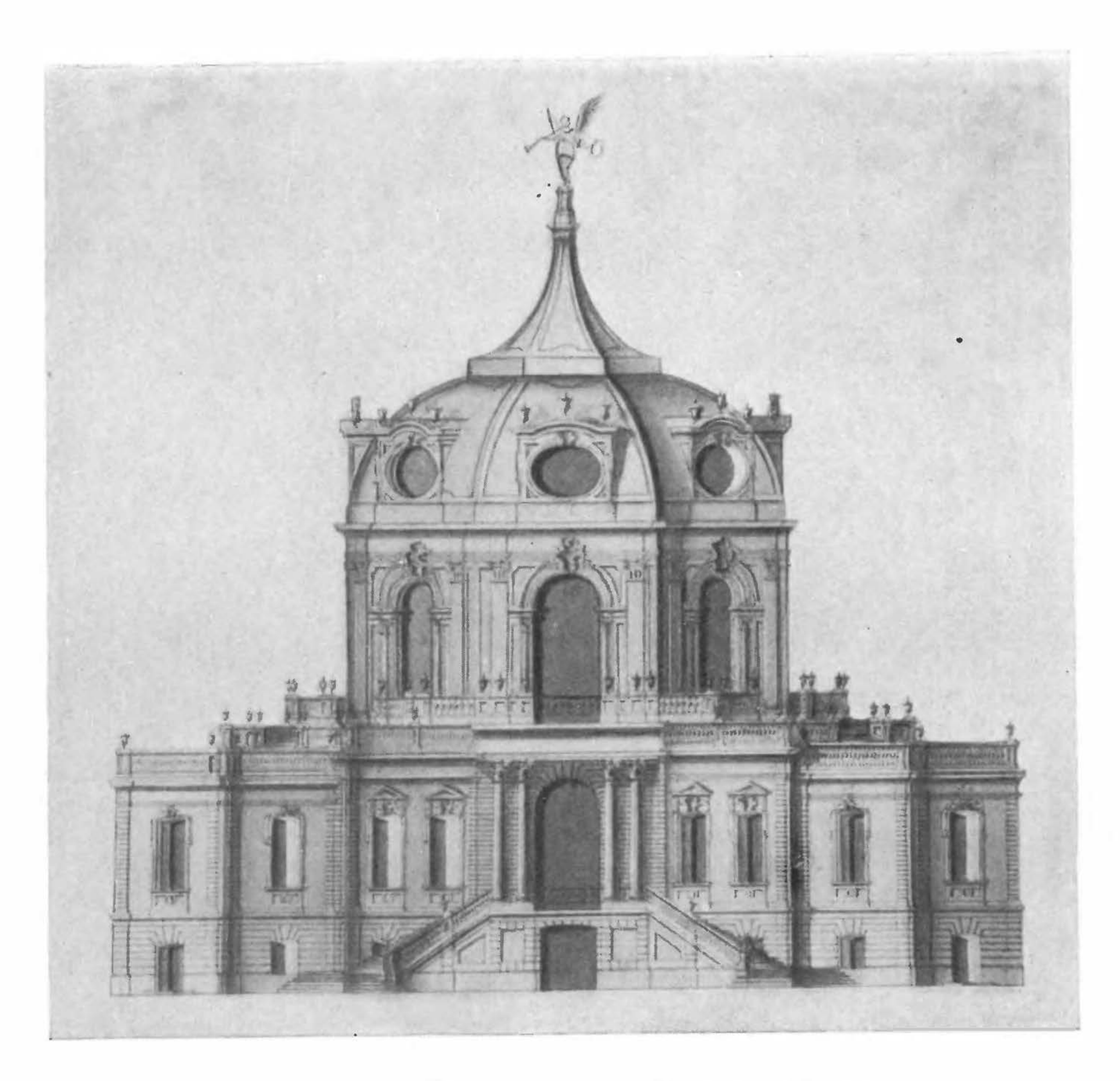


С. Чевакинский. План первого этажа павильона Монбижу в Царском селе. По чертежу 1747 года.

Стоящая отдельно от собора, на берегу Крюкова канала, четырехъярусная колокольня Никольского собора прекрасно найденными пропорциями и красотой силуэта — достойная преемница древнерусских колоколен (*стр. 217*). Три ее нижних яруса декорированы колоннами, верхний же ярус трактован как барабан, увенчанный небольшим куполом и тонким, изящным шпилем. Использованный зодчим мотив противопоставления вогнутой поверхности стен нижних ярусов двум верхним ярусам, круглым в плане, свидетельствует о его пристрастии к пластическим контрастам. Постройка колокольни длилась с 1756 по 1758 год. Именно в эти годы у Чевакинского учился В. И. Баженов, прибывший в Петербург в январе 1756 года. В известной записке о Баженове (составителем которой был, по-видимому, Ф. В. Каржавин) говорится об участии молодого зодчего в постройке куполов и колокольни Никольского собора [1].

Большой интерес для изучения творчества Чевакинского представляют неосуществленные проекты перестройки Петропавловского собора, Исаакиевского собора и морского госпиталя в Кронштадте. В последнем из них Чевакинский дал интересное и своеобразное решение крупного по масштабам здания, рассчитанного на 2000 больных. Огромное по протяженности здание строилось в плане тремя уступами, чтобы лишить его фасады излишней монотонности (*стр. 218*). Задний фасад Чевакинский оформил в виде двухъярусных открытых аркад-галлерей, идущих во всю длину здания. Центральная его часть, выделенная по высоте, отличалась более нарядной архитектурной обработкой (*стр. 219*). Предложенное Чевакинским построение плана госпиталя нельзя не сопоставить с трезиниевской композицией корпусов Александро-Невского монастыря, расположенных по сторонам собора. Эти корпуса имели аркады, застекленные только в 1760-х годах. Проект морского госпиталя в Кронштадте свидетельствует о живой органической связи творчества Чевакинского с петербургским зодчеством начала XVIII столетия.

[1] «Академия архитектуры», 1937, № 2, стр. 81.



С. Чевакинский. Проект павильона Монбижу в Царском селе.
Фасад. 1747 год.
Гос. Эрмитаж.

Проект Исаакиевского собора, исполненный Чевакинским, предусматривал перенесение церкви, находившейся на берегу Невы, в центр площади, где она была позднее построена Ринальди и затем заменена собором Монферрана. В этом проекте очень удачно определено место будущего Исаакиевского собора и предугадана его важная роль в композиции архитектурного центра города. Столь же высокое градостроительное мастерство показал Чевакинский и в выборе места для Никольского Морского собора, поместив его по оси большой проезжей магистрали. Собор замыкает перспективу улицы и доминирует в ансамбле городской площади, четко ограниченной впоследствии набережными двух пересекающихся под прямым углом каналов. В проектах планировки и застройки части города между Мойкой и Фонтанкой, к западу от Вознесенского проспекта, отведенной



С. Чевакинский. Никольский Морской собор в Ленинграде. Фрагмент фасада. 1753—1762 годы.

для служащих морского ведомства, Чевакинский продолжал развивать градостроительные традиции петровского зодчества.

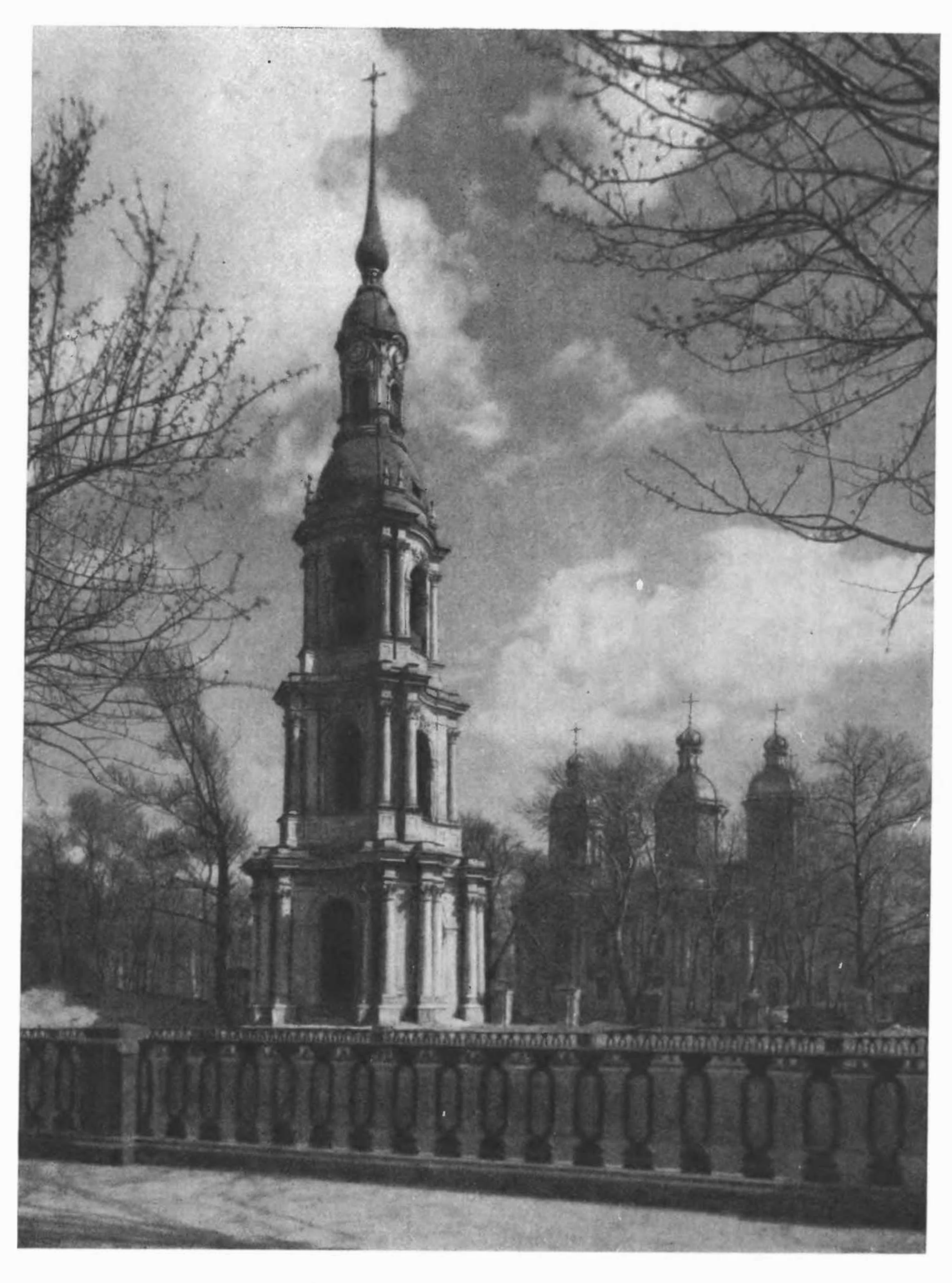
Чевакинский много работал по заказам частных лиц, но сведения об этих работах крайне скудны. Крупнейшими из таких построек были дворец Шереметевых на Фонтанке и дворец И. И. Шувалова на Итальянской улице[1].

По планировке и общему замыслу, усадьба Шереметевых была близка к ряду других дворцов-усадеб, построенных на берегах Фонтанки в первой половине XVIII века. Двухэтажный корпус дворца располагался в глубине участка. Его главный фасад был обращен к реке. За домом и его флигелями находился обширный регулярный сад. В построении главного фасада дворца получили свое дальнейшее развитие композиционные приемы начала XVIII столетия. Централь-

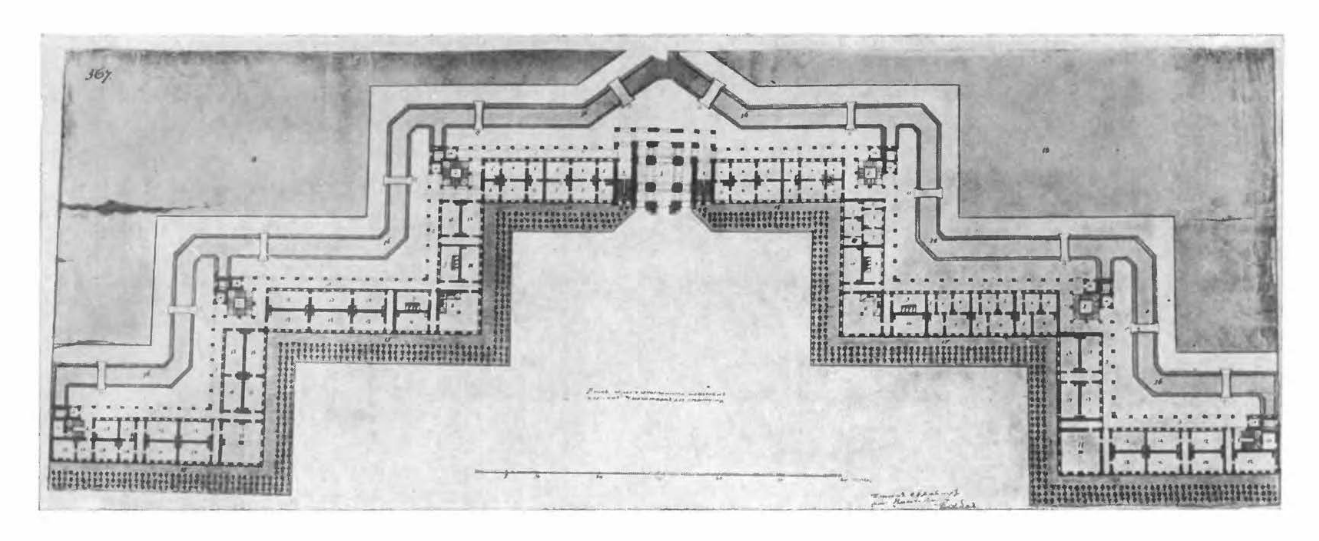
[1] В рукописных заметках Я. Штелина о современной ему русской архитектуре имеются прямые указания на авторство Чевакинского в отношении этих зданий (Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Рукописный отдел, архив Штелина, д. 7, «Mémoires de l'architecture en Russie»). Штелин хорошо знал Чевакинского по совместной работе с ним в Академии наук, и можно не сомневаться в точности сообщаемых им сведений.



С. Чевакинский. Никольский Морской собор в Ленинграде. 1753—1762 годы.



С. Чевакинский. Колокольня Никольского Морского собора в Ленинграде. 1756—1758 годы.



С. Чевакинский. Проект Морского госпиталя в Кронштадте. План первого этажа. 1763 год.

Центральный Гос. архив военно-морского флота.

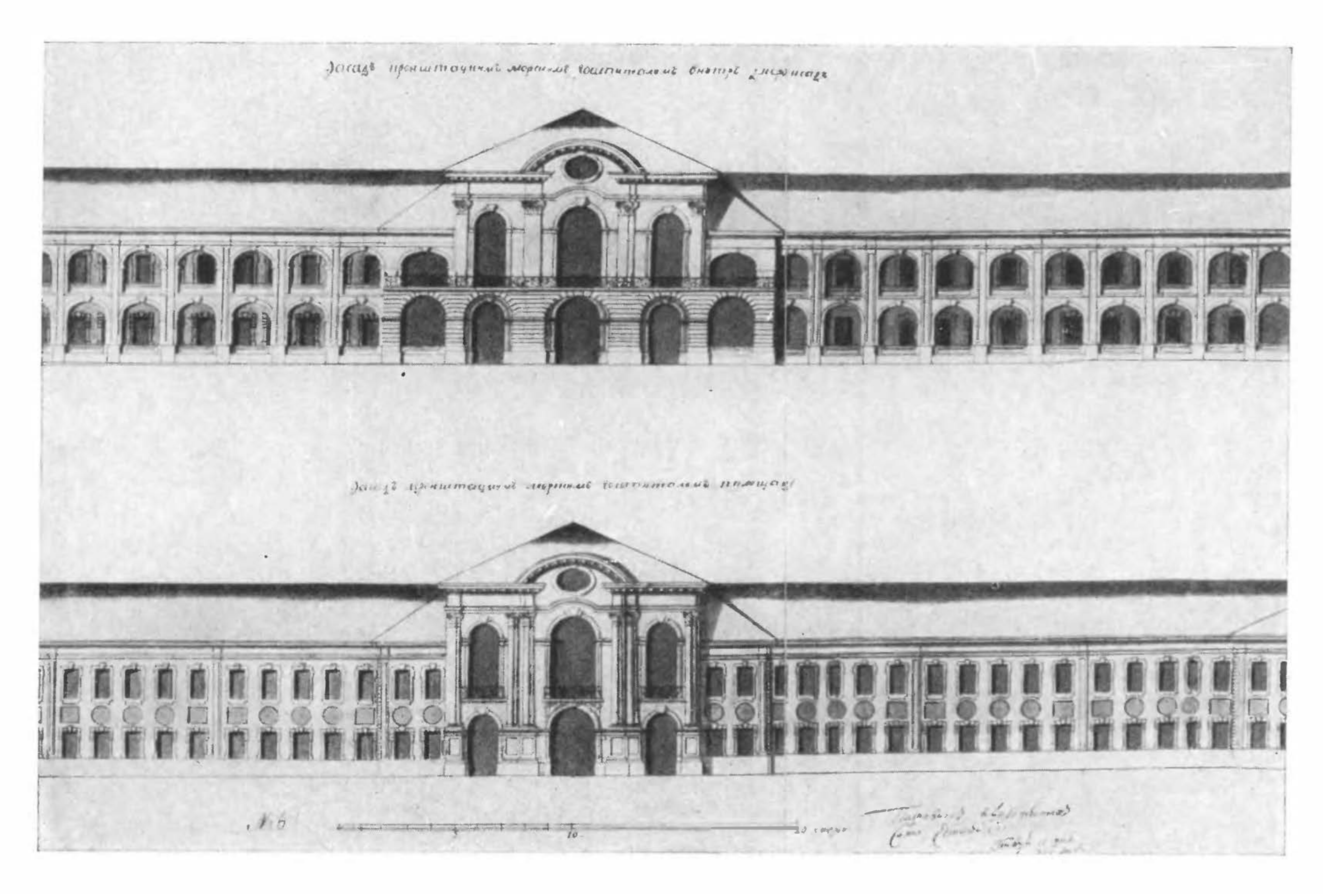
ная часть фасада с мезонинной надстройкой — «фронтошпицем» — выделена и акцентирована портиком из шести коринфских пилястров и дугообразным фронтоном. Боковые ризалиты декорированы пилястрами и треугольными фронтонами (*стр. 220*).

Внешний облик здания характеризуется гармоничностью, равновесием и четкостью членений его фасадов, а также плоскостностью их декорации, отсутствием колонн и раскреповок. В целях обогащения фасада зодчий широко использовал лепнину — сложные по рисунку капители, украшенные львиными масками, лепные головки, вкомпонованные в фигурные оконные обрамления, и превосходно исполненные орнаментальные композиции в тимпанах фронтонов. Несмотря на частичные переделки здания в XIX веке, оно сохраняет свое значение как один из примечательных памятников русского зодчества середины XVIII столетия.

Сооружение «Фонтанного дома» П. Б. Шереметева было начато в 1749 или 1750 году вслед за постройкой принадлежавшего ему дома на Миллионной улице. Работы по постройке «набережных палат» этого здания вел помощник Земцова по строительству Аничкова дворца Григорий Дмитриев. В 1764 году постройка «Миллионного дома», не сохранившегося до нашего времени, перешла к С. И. Чевакинскому[1].

Не меньший интерес, чем «Фонтанный дом» Шереметевых, представляет дом И. И. Шувалова, существующий доныне, но перестраивавшийся в XVIII и XIX

[1] ЦГИАЛ, ф. Шереметевых, оп. 12, д. 59/1755 г. Справка о подарках, полученных Чевакинским. Там же (д. 13/1756 г.) см. ценное указание о постройке Чевакинским дома для И. И. Шувалова, подтверждающее свидетельство Штелина (указ. рукопись, л. 8).



С. Чевакинский. Проект Морского госпиталя в Кронштадте. Фасады (центральная часть). 1763 год.
Центральный Гос. архив военно-морского флота.

столетиях (*стр. 221*). В пространственной композиции здания Чевакинский использовал характерный для русского дворцово-усадебного зодчества XVIII века прием сочетания в одно целое трех самостоятельных объемов — главного корпуса дома и симметричных боковых флигелей-павильонов. Зодчий располагал для постройки дворца обширным прямоугольным в плане участком, простиравшимся от Итальянской улицы (ныне ул. Ракова) до Невского проспекта. На дворец открывался вид с обширного луга перед Летним дворцом Елизаветы Петровны, построенным Растрелли (*стр. 222*). Чевакинский оформил участок со стороны луга великолепной двойной открытой колоннадой, равной по протяженности всей длине участка. В центре колоннады он расположил павильон, повторяющий в миниатюре главное здание. Перед домом, обращенным своим главным фасадом к третьему Летнему саду, простирался до Невского проспекта обширный парадный двор[1].

[1] Главный фасад дома при его перестройке в 1774—1776 годах для нового владельца — генерал-прокурора кн. А. А. Вяземского — получил детали в стиле раннего классицизма. Дворовый фасад не был затронут этой перестройкой и до настоящего времени сохранил в общих чертах свой первоначальный облик.



С. Чевакинский. «Фонтанный дом» Шереметевых в Ленинграде. 1750—1755 годы.

В членении здания на самостоятельные, изолированные объемы, в широком использовании мотива свободно стоящих колонн и целых колоннад сказалось своеобразие творческой мысли Чевакинского, коренное отличие его от Растрелли, у которого колонна по-барочному утоплена в массе стены, объемы слиты в единые, огромные массивы. В плановом построении дома, простом и ясном, основное значение имел центральный восьмиугольный зал. Наружные стены этого двусветного зала образовывали трехгранный выступ на главном фасаде. Из помещений дома сохранил свою первоначальную декоративную обработку только его вестибюль. Для суждения об интерьерах дома важное значение имеет сохранившееся в копии изображение его картинного зала, выполненное Ф. С. Рокотовым в 1757 году[1].

Особое место в жизни и творчестве Чевакинского занимает его деятельность при Академии наук. Здесь ему пришлось участвовать в восстановлении здания Кунсткамеры, сгоревшего в 1747 году, и руководить учениками, при-

[1] Д. Лебедев. Ф. С. Рокотов (этюды для монографии). М., 1941, иллюстрация после стр. 18.



С. Чевакинский. Дворец И. И. Шувалова в Ленинграде. 1753—1755 годы; перестроен в 1770-х годах.

сланными в 1756 году из Московского университета для определения в Академию художеств и временно обучавшихся в академической гимназии. Среди них были будущие крупнейшие зодчие русского классицизма — Баженов и Старов. Сохранились многочисленные документы, свидетельствующие о серьезности практической и теоретической подготовки, полученной Баженовым и Старовым в школе Чевакинского.

Энергичная деятельность Чевакинского оборвалась в 1767 году, когда он подал прошение об отставке, был уволен со званием обер-интенданта и уехал в свое имение в Новоторжском уезде. Точная дата его смерти не установлена, но известно, что он умер между 1774 и 1780 годами.

Чевакинский глубоко усвоил основные принципы архитектурной школы Коробова — ее лаконизм, выработавшийся еще в петровское время, в суровых условиях борьбы за экономически целесообразные архитектурные решения, и ее глубоко национальное понимание классических архитектурных форм. Спокойная простота, уравновешенность частей и целого, четкость и ясность объемных композиций, тонкое чувство силуэта сочетались в творчестве Чевакинского



Вид на Аничков дворец и дворец И. И. Шувалова. Картина неизвестного художника. Около 1760 года.

Гос. Русский музей.

с воспринятой от Коробова строгостью декоративного убранства фасадов. Вместе с тем коробовский «пуританизм», ясно видный в первых царскосельских постройках Чевакинского — Большом дворце, павильоне Монбижу, павильоне на острове Большого озера, в конце 40 — начале 50-х годов уступил место в его творчестве новым художественным вкусам. Как и поэты, слагавшие торжественные оды в честь могущественного русского государства, вышедшего на мировую арену, Чевакинский отдал дань стремлению к великолепию и богатству архитектурного образа. Он начал шире использовать декоративную скульптуру, прибегая одновременно к новым приемам пластической разработки фасадов.

С наибольшей полнотой это новое направление сказалось в творчестве Чевакинского при сооружении им Никольского Морского собора. Здесь он ввел новый, не применявшийся Растрелли, декоративный мотив: все выступающие углы здания он обработал тремя колоннами, собранными в мощный пучок, причем средняя из колонн поставлена на самый угол, вопреки всем архитектурным канонам[1]. Той же цели — декоративному обогащению фасадной композиции — служит эффектный широкий пояс антаблемента, украшенного по фризу кронштейнами в виде пальметок, сочных по лепке и изысканных по рисунку. При этом Чевакинский решился на смелый прием. Он перебил антаблемент овальными окнами второго

[1] Этот мотив Чевакинский заимствовал из памятников московского зодчества XVII века, в которых широко применялся прием обработки выступающих углов «пучками» колонн (палаты В. В. Голицына в Охотном ряду, церкви Воскресения в Кадашах, Грузинской богоматери, Успения в Гончарах, Николы в Воробине, Григория Неокесарийского на Полянке и другие).

света верхней церкви, украсив их наличниками и легкими гирляндами цветов (*стр. 216*). Проявив исключительную композиционную изобретательность, используя новые, не применявшиеся другими зодчими мотивы, Чевакинский и в этом случае сохранил присущее ему архитектоническое чутье, сказавшееся в строгой логичности плана собора, построенного в виде равноконечного креста, в простоте и ясности объемных соотношений, в подчеркнутой монументальности целого.

Особенно характерна для искусства Чевакинского торжественная композиция иконостаса Никольского Морского собора. Великолепная, почти классичная по формам и пропорциям колоннада, украшающая иконостас, — один из самых замечательных образцов русского декоративного искусства того времени [1]. В этом памятнике совершенство целого усиливается высоким мастерством исполнения отдельных деталей, несравненным искусством резьбы. Тонким реализмом рисунка и виртуозностью моделировки отличаются, например, легчайшие гирлянды из цветов и листвы, которыми увиты стволы колонн (*вклейка*). От колоннады иконостаса Никольского собора — прямой путь к классическим колоннадам Баженова, Старова и Казакова.

Большую роль в развитии творческой индивидуальности Чевакинского сыграло то, что он не замыкался в сфере узко профессиональных интересов. Он проявил себя как разносторонний мастер, прекрасно осведомленный в вопросах архитектурной теории и практики. Его яркое художественное дарование нашло широкое применение в решении разнообразных практических задач. Среди них были такие исключительные по размаху, как строительство дворцовой резиденции в Царском селе, и такие скромные, как возведение чисто утилитарных сооружений, например каменных провиантских магазинов на Галерном дворе, адмиралтейских кузниц, сараев для сушки леса в Новой Голландии и т. п.[2]

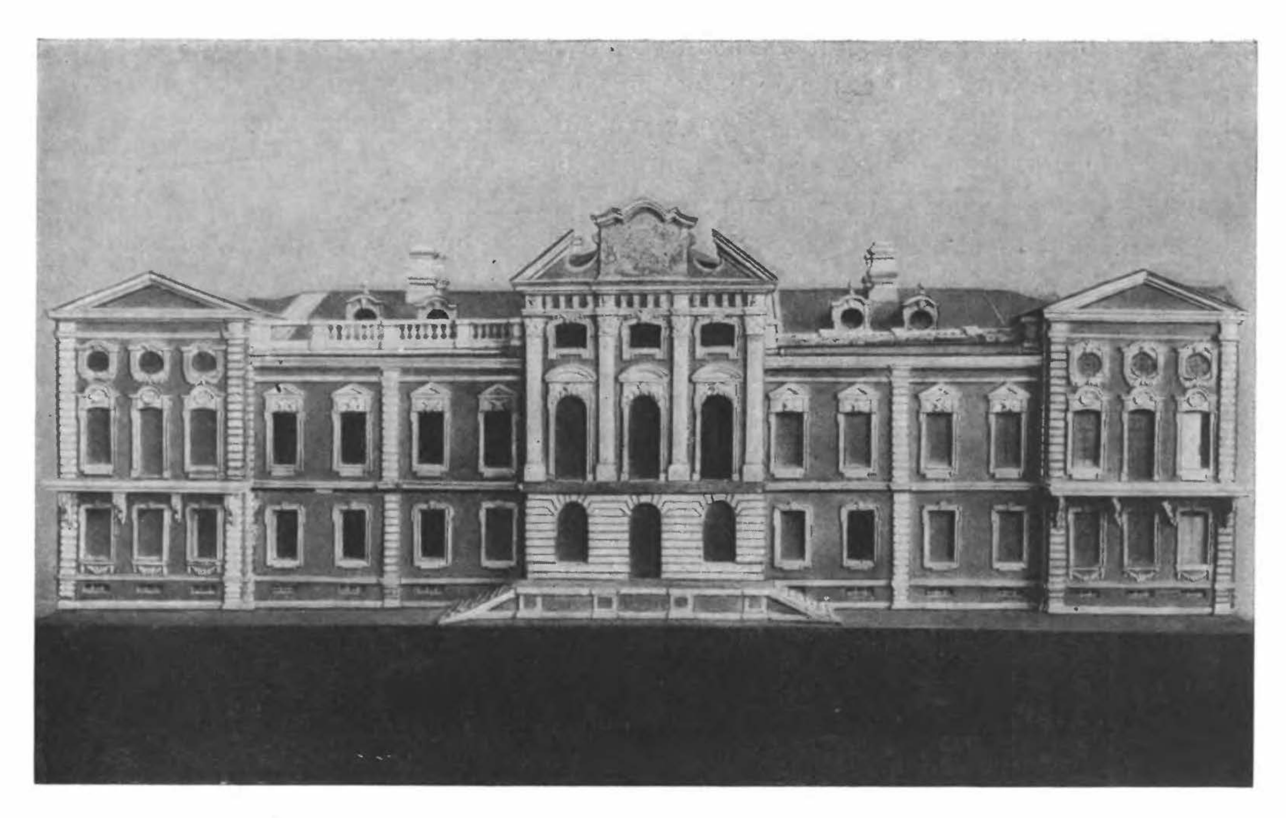
В постройках и проектах Чевакинского нашли свое яркое воплощение художественные идеалы эпохи. Для его искусства характерны декоративное богатство, красочность, жизнерадостность и высокое композиционное мастерство. Художественная деятельность этого выдающегося мастера сыграла важную роль в сложении архитектурного стиля середины XVIII столетия.



Развитие русского зодчества середины XVIII века не может быть правильно понято и полно освещено только на основе анализа творчества отдельных крупнейших мастеров, таких, как Растрелли, Ухтомский, Чевакинский. В это время рядом с ними работала целая плеяда их современников — сверстников и пред-

[1] Его исполнителем был выдающийся мастер — резчик «адмиралтейского ведения» Игнатий Канаев, много работавший по отделке Царскосельского дворца, дворца Шереметевых на Фонтанке и других зданий.

[2] План сараев был разработан Чевакинским в 1763 году. Проект фасада, по распоряжению Екатерины II, в 1765 году исполнил Валлен-Деламот (ЦГАВМФ, ф. 135, д. 32/1766 г. и 159/1782 г.).



А. Квасов. Модель Большого Царскосельского дворца. 1743 год.
Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине.

ставителей младшего поколения. Одни из них успели создать очень немногое, так как ранняя смерть оборвала их творческую деятельность в самом начале. Другие продолжали работать еще в 70-х годах и в своих позднейших проектах и сооружениях отошли от художественных принципов воспитавшей их школы.

Наиболее крупным представителем школы Земцова был Андрей Васильевич Квасов (1718 — 1772) — один из первоначальных авторов царскосельского дворцово-паркового ансамбля.

Квасов был принят в Канцелярию от строений в 1734 году «архитектурии учеником»[1]. В 1743 году ему была поручена переделка исполненного Земцовым проекта расширения дворца в Царском селе (*стр. 224*). Проект Земцова, утвержденный императрицей 30 мая 1743 года, был отменен, и 18 июля Елизавета Петровна приказала строить дворец «по вновь учиненному и апробованному плану, в котором против прежнего имеет строение небольшое излишество», с тем, чтобы за осуществлением проекта наблюдал Квасов[2]. Работы по проектированию царскосельского дворцового ансамбля Квасов продолжал во второй половине 1743

[1] ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 87/521, д. 78/1763 г., л. 17—18.

[2] В связи с этим ответственным заданием в октябре 1743 года Квасов «за ево в архитектурной науке прилежность и полученное искусство» получил звание архитекторского подмастерья; звание архитектора было дано ему лишь спустя десять лет, в 1753 году.



С. Чевакинский. Иконостас Никольского Морского собора в Ленинграде. 1755—1756 годы.

года, и только 1 декабря Елизавета Петровна окончательно утвердила «планы и фасады разных каменных и деревянных строений в Царском селе, исполненные архитекторским подмастерьем Андреем Квасовым»[1]. В начале июня 1744 года Квасов начал возводить флигели и галлереи по сторонам старого дворца, оранжерею и циркумференцию. К концу года основные сооружения дворцового комплекса были частично осуществлены. И хотя самостоятельная деятельность Квасова в Царском селе была непродолжительной, этот мастер все же сыграл немаловажную роль в создании одного из самых замечательных шедевров русского национального зодчества. Именно ему принадлежал первоначальный композиционный замысел всего дворцового ансамбля, в дальнейшем дополнявшийся и развивавшийся Чевакинским и Растрелли.

В декабре 1743 года Канцелярия от строений получила указ императрицы о посылке Квасова на Украину «для некоторого произведения строением дому» в городе Козельце[2]. Здесь им был создан обширный и богато отделанный дворец, близкий к его проекту перестройки Большого царскосельского дворца. Этим строительством, предпринятым в связи с состоявшейся в 1744 году поездкой Елизаветы Петровны на Украину, Квасов был занят до весны 1744 года. В 1747 году он был вторично отправлен в Козелец «для построения церкви и протчего при Козельце... возобновления». Эта поездка архитектора, очевидно, была связана с восстановлением гетманства (1747) и предполагавшимся созданием новой резиденции гетмана в городе Глухове.

Архивные документы подтверждают прямое участие Квасова в строительных работах в Глухове, где им в 1749—1751 годах был разработан и осуществлен проект дворца гетмана. Дворец сгорел, но о нем можно судить по сохранившемуся чертежу Квасова, датированному 1749 годом[3]. План дворца близко повторяет царскосельский проект Квасова. В центре здания располагался большой двусветный зал, связанный с боковыми флигелями двойными анфиладами парадных покоев, размещенных в бельэтаже дворца. Нижний, цокольный этаж был каменный, со сводами. В обработке центральной части фасада применен мотив портика из шести свободно стоящих колонн.

В 1770-х годах Квасов построил для генерал-губернатора в Глухове каменный дом и загородный дворец[4]. В Архиве древних актов в Киеве сохранился подписанный Квасовым чертеж планировки части Глухова, примыкающей к этому зданию. В оформлении фасадов губернаторского дома Квасов применил свободно стоящие колонны, статуи, медальоны, барельефы. В разработке чертежей внутренней отделки дома принимал участие Савич, один из тех учеников, обучение которых вменялось в обязанность Квасову его договором с Малороссийской кол-

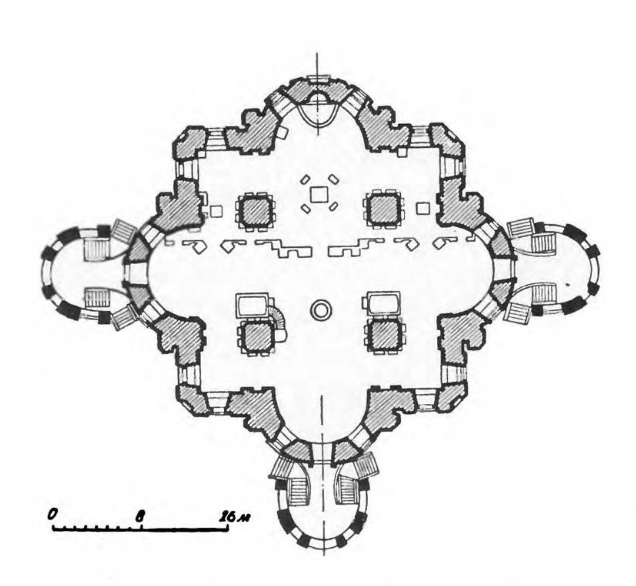
[1] ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5. д. 241/1743 г., л. 123; см. также ф. 468, оп. 399/511, д. 2/1743 г., л. 5—6.

[2] ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 399/511, д. 2/1743 г., л. 146 об.

[3] Чертеж воспроизведен в журнале «Киевская старина», т. LX, 1898, январь, стр. 165—166.

[4] М. Холостенко. Растреллі і його учні на Україні.—«Архітектура Радянської України», 1938, № 9, стр. 20.

легией. Кроме того, в 1778—1779 годах Квасов создал проект постройки торговых рядов в Глухове, не получивший осуществления. Сохранился выполненный им эскиз этого сооружения — типичного для русских городов гостиного двора, двухэтажного, с аркадой по нижнему этажу. Центральная часть здания — въезд во внутренний двор — решена в виде триумфальной арки; широкий полуциркульный проем ворот обработан по сторонам парными колоннами, несущими пышный барочный аттик.



А. Квасов. План собора в Козельце.

Архитектурно-строительная деятельность Квасова на Украине была весьма обширна и разнообразна Но наибольший интерес представляет собор в Козельце (1752—1763). В композиции плана собора Квасов, следуя традиционным приемам украинского зодчества, применил схему равноконечного креста с закругленными концами (*стр. 226*). Стройный и легкий по массам, собор в Козельце имеет два этажа (*стр. 227*). В соответствии с обязательным требованием придерживаться древнерусской традиции, его венчают пять куполов, с типично украинскими луковичными главками на низеньких барабанах, обработанных арочками. Композиция этого строго центрического сооружения построена на эффектном сочетании плоскостей стен с криволинейными поверхностями апсидообразных выступов, выделенных из общей массы здания фронтонами-кокошниками. Роль декоративных деталей, украшающих фасад, незначительна. Внутри собора сохранился деревянный резной иконостас, отличающийся высоким мастерством исполнения[1].

Продолжительная и плодотворная деятельность Квасова выдвинула его в первые ряды русских зодчих середины XVIII столетия. Искусный и опытный строитель, он был вместе с тем и оригинальным художником-творцом.

Другим преемником Земцова был рано скончавшийся Григорий Дмитриевич Дмитриев (1714—1746)[2]. В течение пяти лет он учился у Земцова, а в 1733 году, по просьбе Еропкина, нуждавшегося в помощнике, был определен к нему[3]. В 1740-х годах он начал работать самостоятельно и вскоре сделался основным помощником Земцова по Канцелярии от строений.

Участвуя в постройке Аничкова дворца, Дмитриев внес в проект Земцова некоторые изменения, в частности, увеличил размеры оконных проемов, и ис-

[1] Ф. Горностаев. Строительство графов Разумовских в Черниговщине. I. Козелецкий собор. — «Труды XIV Археологического съезда в Чернигове, 1908», т. II. М., 1911, табл. XXXIV—XXXVI.

[2] Калмык по национальности, он иногда назывался в документах Григорием Калмыковым.

[3] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 209/643, д. 5/1735 г., л. 127.



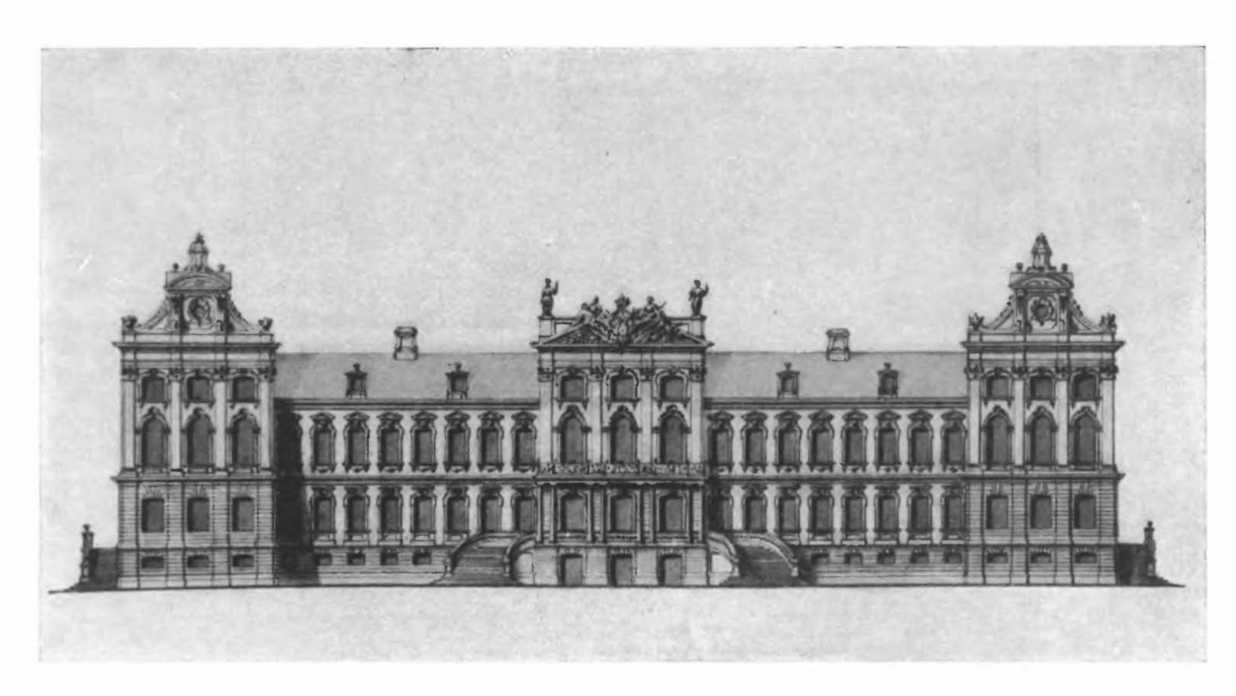
А. Квасов. Собор в Козельце. 1752—1763 годы.

полнил проекты ряда служебных и иных сооружений, превращавших Аничкову усадьбу в законченный дворцово-парковый комплекс (*стр. 222, 228, 229*)[1]. В 1745 году на территории усадьбы началось возведение «малых палат». Наблюдение за постройкой императрица поручила Дмитриеву «и для высочайшей апробации рисунок тем полатам предложить ему указала»[2]. К лету 1746 года Аничков дворец был вчерне закончен. В том же году Дмитриев умер, и работы по внутренней отделке здания велись уже другими мастерами.

Своеобразным и зрелым художником был и другой воспитанник Канцелярии от строений — Николай Федорович Васильев. В январе 1726 года Канцелярия, в соответствии с указом об определении Васильева к «доброму архитектору»,

[1] В Библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде, Национальной библиотеке в Варшаве и в Центральном Гос. историческом архиве Ленинграда сохранились планы и фасады Аничкова дворца и чертежи садовых сооружений, выполненные и подписанные Дмитриевым. Подробнее о роли Дмитриева в строительстве дворца см. А. Петров. К вопросу о зодчих—строителях Аничкова дворца. — «Научные сообщения. Гос. инспекция по охране памятников Ленинграда». Л., 1959, стр. 22—40.

[2] ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 415/1161, д. 104/1743 г., л. 13.



Г. Дмитриев. Проект фасада Аничкова дворца. 1744 год.
Национальная библиотека в Варшаве.

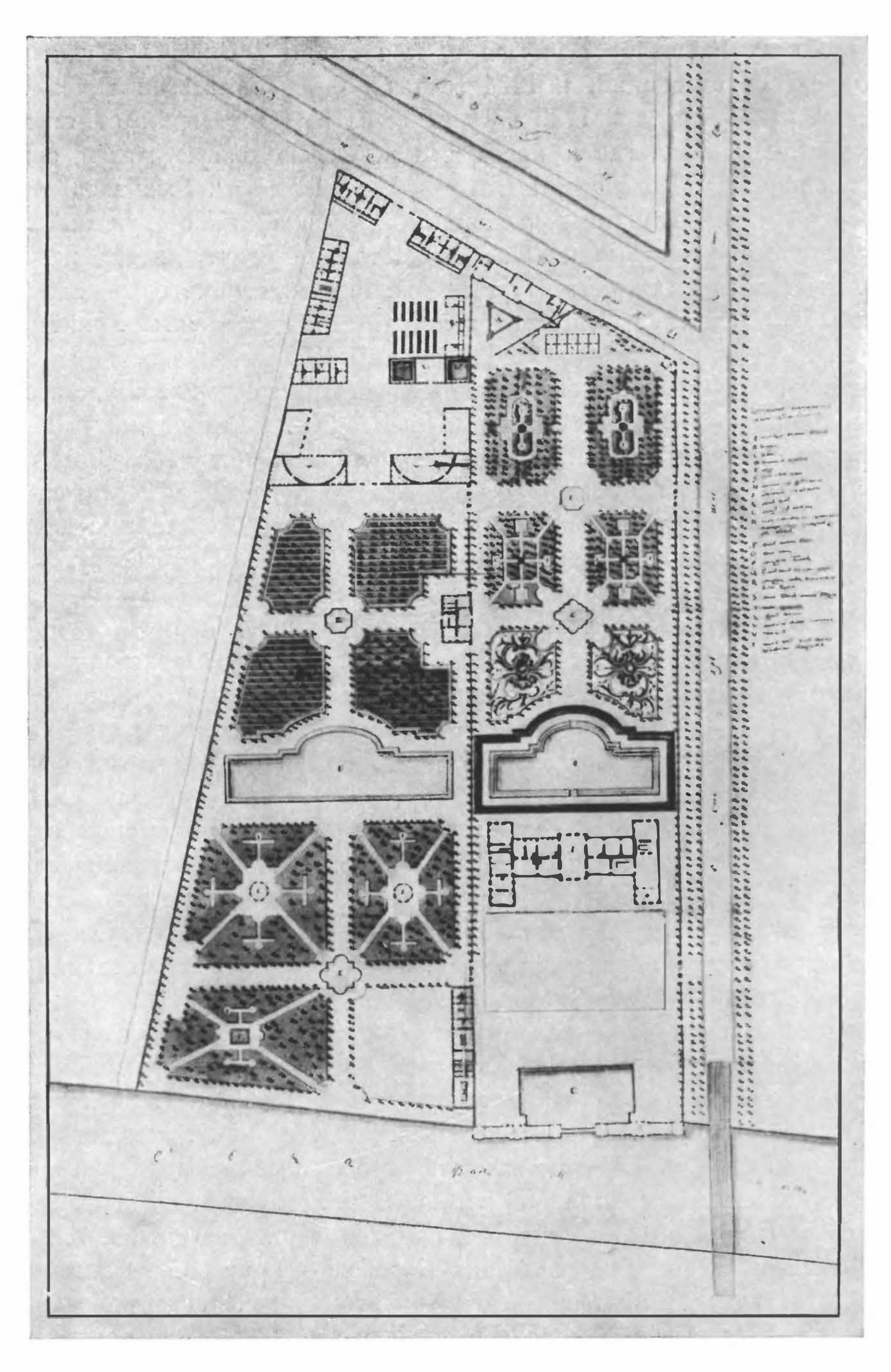
постановила «отослать его к архитектурным наукам к архитекту Михаилу Земцову, а ему, Земцову, приняв оного ученика, освидетельствовать и подать в Канцелярию от строений репорт: в архитектуре против кого он наукою знает»[1].

В «команде» Земцова Васильев пробыл пять лет. Его незаурядные способности были вскоре замечены, и в 1731 году Растрелли взял его к себе «для рисования чертежей и показания работ строениям ее величества домов». После начала строительства дворца Бирона в Митаве Растрелли увез Васильева с собой в Курляндию. В 1743 году Васильев был отправлен в Ригу для работ во дворцах и составления планов и смет для перестроек и починок. В 1746 году он разработал проект внутренней отделки Алексеевской церкви в Риге. После возвращения в 1751 году в Петербург Канцелярия от строений использовала его главным образом в провинции.

Архивные сведения о деятельности Васильева не дают отчетливого представления о его художественной индивидуальности и творческих достижениях, но все же свидетельствуют об активности мастера, ученика Земцова и помощника Растрелли, содействовавшего распространению в провинции новых художественных идей.

Одновременно с представителями младшего поколения зодчих, учениками Земцова и Коробова, в Петербурге в 1750—60-х годах продолжали работать и некоторые мастера старшего поколения. Среди них был один из петровских пенсионеров — Михаил Алексеевич Башмаков (1708—1780-е годы).

[1] ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, д. 31/1726 г., л. 60 об.



Генеральный план усадьбы Аничкова дворца. 1750-е годы.
Центральный Гос. архив древних актов.

В 1728 году Башмаков вернулся из-за границы в Петербург, где поступил в Канцелярию от строениий. В 1731 году он был «пожалован каменного полатного дела мастером», а в 1736 году перешел из Канцелярии от строений в Адмиралтейств-коллегию, где и прослужил всю свою долгую жизнь, сначала в качестве помощника Коробова, а затем — Чевакинского[1]. Башмаков наблюдал за постройкой и ремонтом многочисленных адмиралтейских сооружений в Петербурге. Вместе с тем он был не только опытным строителем-техником, но и автором самостоятельных архитектурных проектов (частично сохранившихся до нашего времени), одним из составителей трактата «Должность Архитектурной экспедиции».

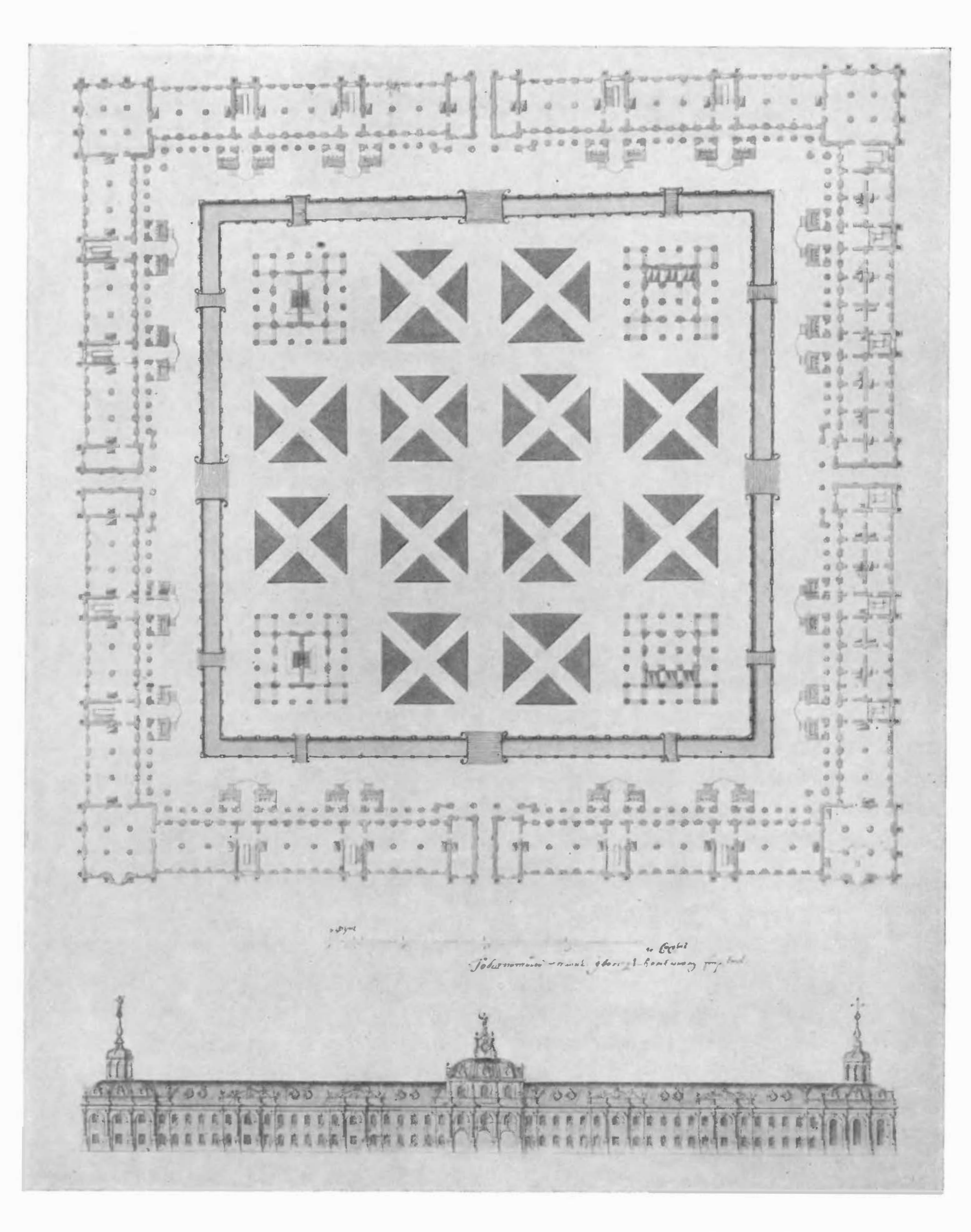
Из числа осуществленных по проектам Башмакова сооружений до нас дошли каменные кроншпицы Галерной гавани, на западной оконечности Васильевского острова, построенные в 1754 году[2]. Кроншпицы, или «подзорные башни», поставлены при въезде в гавань, на концах двух дамб, вынесенных далеко в море. Эти утилитарные сооружения решены как декоративные павильоны, получившие значительно более нарядную и эффектную обработку, чем это требовалось их практическим назначением.

Объемное построение кроншпицев весьма типично для приемов русской архитектуры первой половины XVIII века. Нижний, четырехгранный массив сооружения перекрыт куполом, увенчанным восьмигранным барабаном с граненым куполком, служащим подножием высокого, узкого флагштока, луковицеобразного у основания шпиля. В композиции башен нетрудно заметить своеобразное претворение традиционного для архитектуры конца XVII — начала XVIII веков мотива постановки восьмерика на четверик. Наряду с этим в них отчетливо выступают и новые черты, выразившиеся в стремлении к созданию законченного архитектурного ансамбля, построенного со строжайшим соблюдением принципа симметрии и равновесия масс. Увенчанные куполом и шпилем, красивые по силуэту кроншпицы принадлежат к числу характерных памятников русского зодчества середины XVIII столетия.

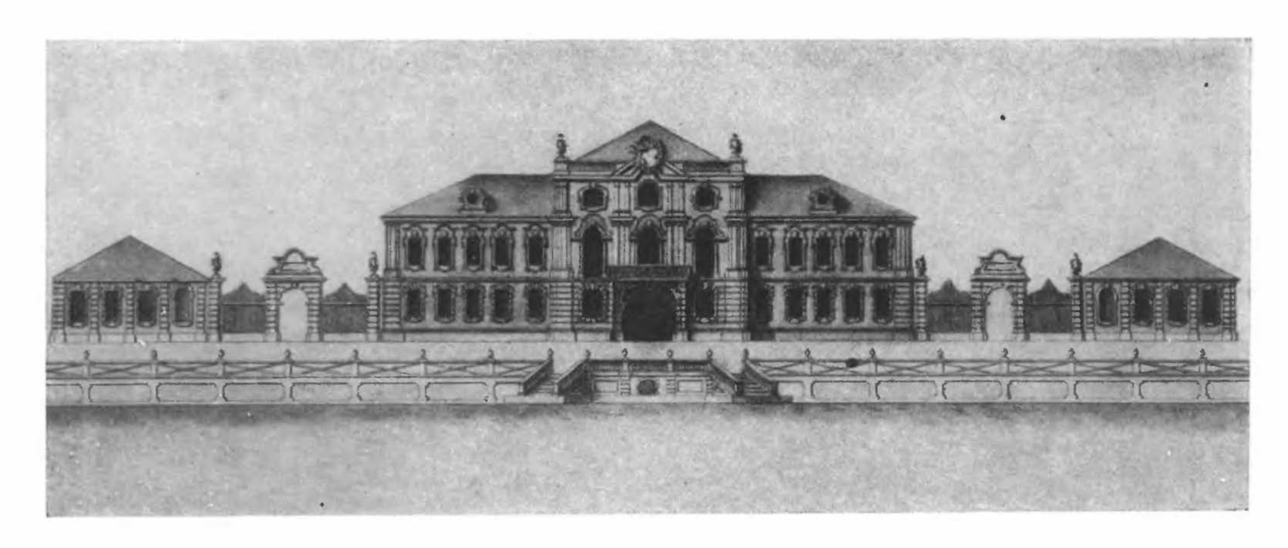
Не меньший интерес представляет неосуществленный проект морского госпиталя в Кронштадте (*стр. 231*). В композиции фасада этого сооружения сказалось влияние дворцовой архитектуры Петербурга и загородных императорских резиденций. Фасад госпиталя отличается пышностью и богатством декоративного убранства. Он несколько перегружен скульптурой и лепной орнаментацией, но в целом задуман и выполнен очень умело. В этом проекте Башмаков показал себя оригинальным мастером, тонким и способным рисовальщиком.

Талантливым зодчим был помощник Коробова — Григорий Афанасьевич Селезнев. В 1721 году он был определен учеником к архитектору Браунштейну. Однако это ученичество было фиктивным. Браунштейн превратил своего ученика

[1] ЦГАВМФ, ф. 212, д. 12/1749 г., л. 46.
[2] «Русская архитектура первой половины XVIII века». М., 1954, иллюстрация на стр. 347.



М. Башмаков. Проект Морского госпиталя в Кранштадте. 1762 год.
Центральный Гос. архив военно-морского флота.



С. Волков. Проект «Мастерского двора» Канцелярии от строений. 1761 год.
Музей истории Ленинграда.

в крепостного раба, выполнявшего всю черную домашнюю работу. Селезнев в 1722 году подал челобитную Петру с просьбой перевести его к другому архитектору, после чего он был отослан к Микетти. Этим, в сущности, и ограничиваются сведения о годах ученичества Селезнева. В начале 1730-х годов мы находим его уже гезелем на службе в Адмиралтейств-коллегии.

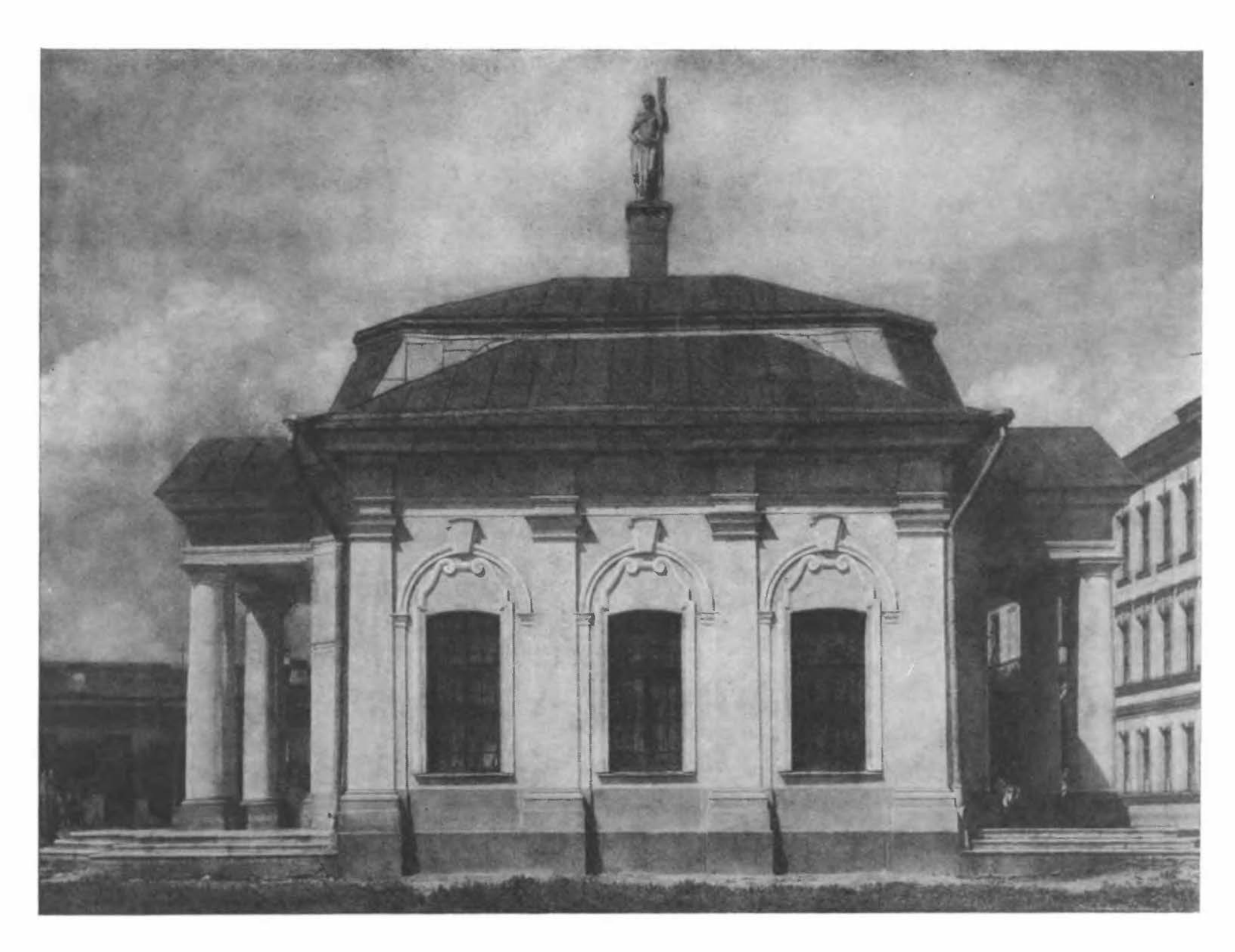
Наиболее значительным и интересным из его проектов этих лет был проект Морского полкового двора в Петербурге, составленный с незаурядным архитектурным мастерством. Имеются сведения еще об одной серьезной проектной работе Селезнева. В свое время Петром I была задумана постройка большой соборной церкви на стрелке Васильевского острова, на площади перед зданием Двенадцати коллегий. На планах Васильевского острова 1725 и 1733 годов показаны очертания этой церкви.

В 1769 году, много лет спустя после смерти Селезнева, его дочь получила из Кабинета императрицы 200 рублей «за взятую в 1732 году ко двору у отца ее архитектурии гезеля Селезнева модель церкви о пяти куполах, назначенной к строению на площади Васильевского острова». Неизвестно, была ли эта модель пятиглавой соборной церкви выполнена Селезневым по собственному проекту или по проекту одного из зодчих петровского времени, но интересен уже самый мотив пятиглавия для храма первой трети XVIII столетия.

Значительный вклад в архитектуру середины XVIII столетия, наряду с названными выше зодчими, внесли также С. А. Волков, М. Д. Расторгуев, А. Ф. Вист и Ф. С. Аргунов.

Семен Артемьевич Волков (1717—1790)[1], сын приказного, был принят в

[1] Дата рождения установлена по исповедным книгам (ГИАЛО, ф. 19, оп. 111, д. 116/1754 г., л. 667 об).



А. Вист. Павильон «Петровского ботика» в Петропавловской крепости в Ленинграде. 1761—1762 годы.

Канцелярию от строений «архитектурии учеником» в 1735 году. Только через 25 лет, в 1760 году, он был произведен в архитекторы «секунд-майорского ранга». К концу 50-х началу 60-х годов окончательно сложилась творческая индивидуальность Волкова, и он выступил как самостоятельный и зрелый мастер. Немногие сохранившиеся проекты зодчего представляют несомненный художественный интерес.

К 1761 году относится разработанный Волковым проект постройки «Мастерского двора» Канцелярии от строений на Мойке (*стр. 232*). Этот проект, не получивший осуществления,— типичный образец делового сооружения, задуманного в обычных для этого времени формах и приемах. Центральный двухэтажный корпус «Мастерского двора» соединен оградами с двумя симметричными одноэтажными флигелями служб. В главном здании выделена средняя, трехэтажная часть, обработанная парными пилястрами и украшенная балюстрадой, с вазами на постаментах.

В 1761 году Волкову было поручено восстановление колокольни Петропавловского собора, разрушенной ударом молнии и разобранной до первого этажа. Сложным и ответственным делом восстановления колокольни Волков руководил с 1761 по 1770 год. К 1762 году относится проект Волкова «о сделании вновь пятиглавного купола и колокольни» при церкви Рождества богородицы на Невском проспекте, а к следующему, 1763 году — проект надпрестольной сени на витых колоннах, с резными коринфскими капителями для той же церкви[1].

В 1760-х годах Волков вел большую педагогическую работу. Он продолжал ее и после переезда в Москву в 1770 году. В 1774 году «командир при дворцах» в Москве Дивов сообщил в Контору строений домов и садов, что Волков «по самопроизвольному его желанию, испрося из школы в ученики, обучил арифметике, геометрии, рисовать и архитектуре восемь человек»[2].

Александр Францевич Вист (1722—1780), сын одного из секретарей А. Д. Меншикова Франца Виста, «обучался в малых летах, на своем иждивении» у архитектора И. Я. Бланка. В 1741 году Вист поступил в «команду» Джузеппе Трезини и участвовал в работах по достройке здания Двенадцати коллегий, но в 1743 году «для совершенного архитектурной науке обучения и для осмотрения иностранных городов и регулярных строений» отправился на собственный счет за границу, был в Риме и Милане, посетил города Франции и Германии. По возвращении в Россию Вист поступил на службу в Главную полицмейстерскую канцелярию, а затем занял должность сенатского архитектора.

В 1761—1762 годах Вист составил проект и построил павильон в Петропавловской крепости для хранения в нем знаменитого петровского ботика — «дедушки русского флота»[3]. Этот павильон, сохранившийся до нашего времени без существенных изменений (*стр. 233*),— одно из примечательных сооружений эпохи. Его характерная не для елизаветинского, а для петровского времени (быть может, преднамеренно сохраненная для здания, вмещающего в себе одну из реликвий, связанных с именем Петра I) высокая кровля с переломом «на голландский манир», искусно скрывает перекрывающий центральный зал сомкнутый свод, поднимающийся значительно выше карниза здания. Кровля увенчана статуей «Навигации». Стены центрального зала обработаны двенадцатью пилястрами ионического ордера. Прекрасно прорисованные капители украшены легкими и изящными гирляндами из цветов. Во внутренней декорации павильона, в портиках из четырех свободно стоящих колонн тосканского ордера (на запад-

[1] В рапорте в Гофинтендантскую контору Волков писал: «предписанному балдахину и четырем столбам, на которых этот балдахин опиратца имеет, чертеж мною сочинен». Этот чертеж сохранился в архивном деле (ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1, д. 29/1763 г.).

[2] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, кн. 125, л. 61.

[3] Дата постройки павильона, ошибочно приписывавшегося Земцову еще П. Н. Петровым («Зодчий», 1877, № 8, стр. 70), впервые была установлена П. Н. Столпянским (Старый Петербург. Петропавловская крепость. Пг., 1923, стр. 32). Позднее было доказано бесспорное авторство Виста. См. А. Михайлов. Из новых материалов о русской архитектуре XVIII века. Домик в Петропавловской крепости. — «Архитектурное наследство», 1. М., 1951, стр. 56—62.



Ф. Аргунов. Грот в Кускове. 1756 — середина 1760-х годов.

ном и восточном фасадах) уже чувствуется приближение нового стилистического направления — раннего классицизма.

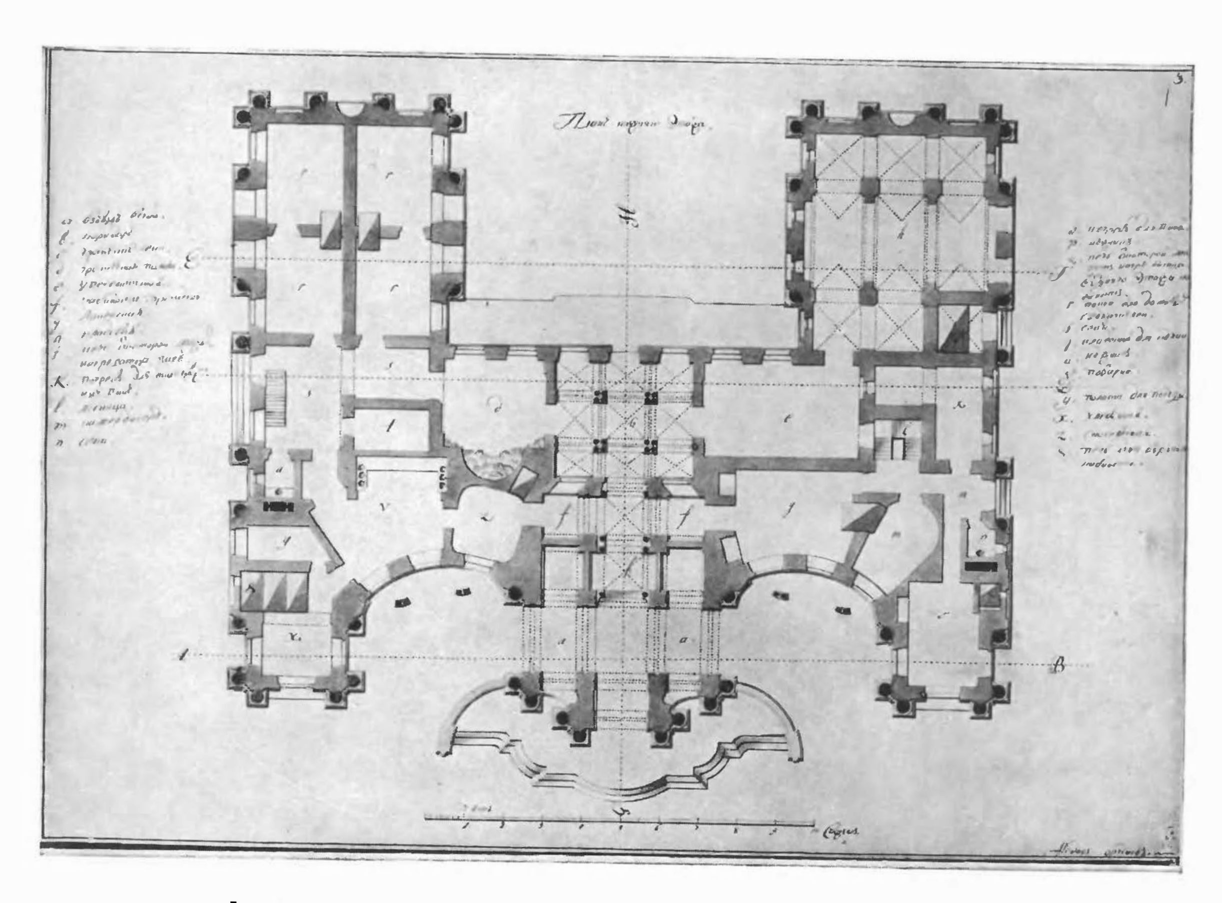
Из числа сохранившихся чертежей Виста привлекает внимание проект триумфальных ворот, которые, по-видимому, предполагалось установить на площади у Зимнего дворца. В замысле этого монументального сооружения, предназначенного для прославления монарха, на первый план ярко выступает необычайная пышность и богатство декоративных мотивов в разработке основной архитектурной темы[1].

Висту, выходцу из богатой семьи, интересно противопоставить крепостного зодчего графа П. Б. Шереметева — Федора Семеновича Аргунова (1733 — середина 70-х годов)[2]. Его учителем был Чевакинский, совместно с которым молодой крепостной архитектор начал свою деятельность на строительстве «Фонтанного дома» Шереметевых. Им была выполнена по собственным чертежам внутренняя отделка дома.

Как и воспитанники Канцелярии от строений, Аргунов обучался в процессе работы, не отделяя свою практическую деятельность от теоретических занятий.

[1] В 1959 году М. А. Алексеева установила, что Вист был автором Андреевского собора на Васильевском острове.

[2] Ф. С. Аргунова часто смешивают с другим крепостным художником Шереметевых — живописцем Федором Леонтьевичем Аргуновым, учеником Андрея Матвеева.

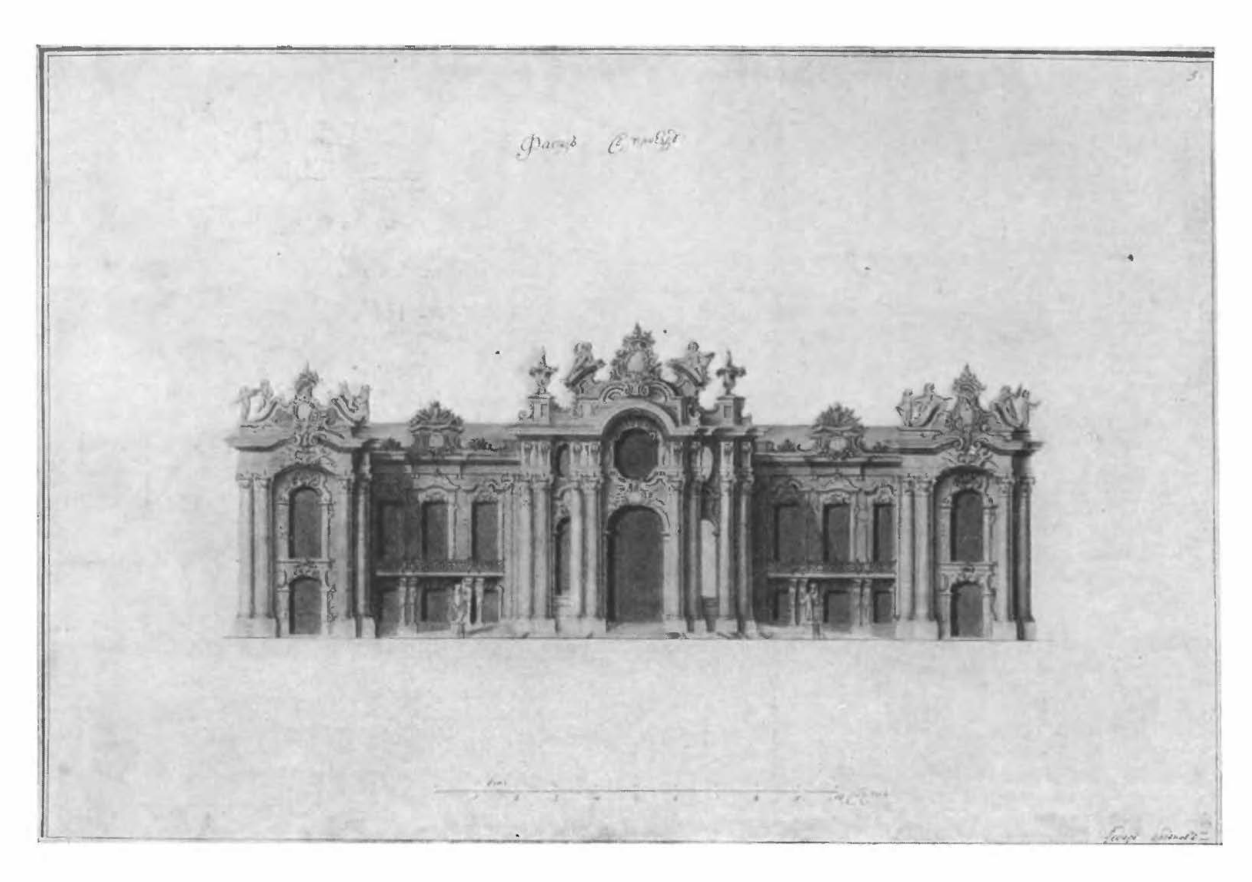


Ф. Аргунов. Проект неизвестного особняка-дворца. План.
Музей Академии художеств СССР в Ленинграде.

Подготовка проектов, исполнение чертежей и шаблонов сочетались с повседневным наблюдением за ходом постройки, участием в приемке материалов, составлением смет и описей выполненных работ для расчетов с подрядчиками. При подобной системе воспитания развивались важнейшие для зодчего качества — безупречное чувство масштаба сооружения и его деталей, ясное представление о том, как будет выглядеть в натуре изображенное на проекте здание, превосходное знание строительной техники и умение на практике претворить свой художественный замысел.

Первые самостоятельные проектные работы Аргунова были связаны с обширным строительством, развернувшимся в Кускове в конце 50-х — начале 60-х годов. Некоторые постройки из осуществленных в эти годы, в частности грот (*стр. 235*) **и большая оранжерея, дошли до нашего времени и играют важную роль в ансамбле Кускова. Особенно красив грот[1]. При всей сложности построения**

[1] **Проект грота был создан Ф. Аргуновым в 1755 году, а его постройка началась весною 1756 года. Внутренняя отделка велась еще в середине 1760-х годов (ЦГИАЛ, ф. 1088, оп. 17, д. 30 и 31). Сохранившиеся в архиве Шереметевых многочисленные документы очень ярко рисуют энергичную строительную и проектную деятельность Аргунова в 50—60-х годах.**



Ф. Аргунов. Проект неизвестного особняка-дворца. Главный фасад.
Музей Академии художеств СССР в Ленинграде.

плана и обработки фасадов, обильно декорированных рустованными колоннами, художественный эффект этого сооружения — в уравновешенности масс и гармонии целого. Грот поставлен на берегу пруда, отражающего в своей зеркальной глади его изящный силуэт и вековые деревья парка. С необычной наглядностью и впечатляющей силой раскрыта здесь главная идея дворцово-паркового ансамбля, идея синтеза архитектуры и природы[1].

Среди немногочисленных уцелевших чертежей Аргунова выделяется блестяще задуманный и графически отлично выполненный проект барского особняка-дворца (*стр. 236, 237*), по-видимому, оставшийся неосуществленным. В плане этого особняка Аргунов не придерживался принципа строгой симметрии. Он построил его свободно, любовно выискивая нарочито сложные формы для отдельных помещений, но считаясь при этом с их целевым назначением. Планировку дома в особенности усложнило наличие фасадных стен криволинейных очертаний.

[1] Постройка оранжереи в Кускове датируется 1761—1764 годами. Еще до окончания постройки оранжереи началось сооружение Эрмитажа. В 1780 году некоторые изменения в обработку его фасадов внес К. И. Бланк, чем объясняется разнохарактерность деталей: архаические для 1780-х годов капители пилястр не вяжутся с антаблементом в духе раннего классицизма.



М. Расторгуев. Лестничная пристройка к Благовещенской церкви Александро-Невской лавры в Ленинграде. 1764—1765 годы.

Очень оригинальна парадная лестница дома с открытыми, незастекленными проемами, украшенная трехчетвертными и свободно стоящими колоннами, несущими целую систему декоративных сводов. Типичные особенности барочного стиля приобрели в проекте Аргунова очень своеобразное, индивидуальное выражение.

Подобно Аргунову выходцем из социальных низов был и воспитанник Канцелярии от строений — Михаил Дмитриевич Расторгуев (1728 — 1767), сын столяра Александро-Невской лавры. Биографические сведения о Расторгуеве немногочисленны. Известно, что в 1751 году он работал в Стрельне на строительстве дворца в качестве «архитектурии ученика». Но уже в 1753 году он перешел в Контору строений Александро-Невского монастыря, в которой и оставался на службе до конца своей жизни.

Первой его работой здесь был проект возведения деревянной колокольни на том месте, где в настоящее время находится надвратная церковь при въезде на территорию монастыря. Эта многоярусная колокольня, удачная по пропорци-



М. Расторгуев. «Архиерейский дом» Александро-Невской лавры в Ленинграде. 1756—1759 годы.

ям и силуэту, была обильно декорирована колоннами и воспроизводила в дереве формы, заимствованные из каменной архитектуры[1]. Ее постройку Расторгуев закончил в 1754 году, а в 1755 году начал сооружение закрытой лестницы у здания Федоровской церкви. Позднее, в 1764—1765 годах, тождественная лестничная пристройка была возведена Расторгуевым и у Благовещенской церкви (*стр. 238*) [2].

Расторгуев связал свои лестничные пристройки с существовавшими корпусами в одно целое, сохранив одинаковую высоту и повторив отдельные детали обработки старых корпусов. Однако, сохранив ордер, он вместо полуколонн применил в обработке фасада свободно стоящие колонны. Благодаря раскрепованному антаблементу над ними, который послужил как бы продолжением антаблемента старого корпуса, он добился большей живописности, сочности пласти-

[1] «Русская архитектура первой половины XVIII века», иллюстрация на стр. 360.
[2] ЦГИАЛ, ф. 815, оп. 5, д. 150/1754 г.

ческих форм, интенсивной игры света и тени. Кроме того, он ввел в композицию фасада не сохранившийся в других зданиях Петербурга середины XVIII столетия мотив фигурных разорванных фронтонов и заменил многоцентровые арки оконных проемов окнами с полуциркульными завершениями. Таким образом, подчинив свой замысел требованию сохранения единства ансамбля, зодчий не пожелал отказаться от ряда приемов и мотивов, характерных для архитектуры середины XVIII столетия.

Долгое время оставался нерешенным важный вопрос об авторе проекта северного, южного и западного корпусов монастырского ансамбля. Изучение материалов архива Александро-Невской лавры показало, что проект постройки этих корпусов ансамбля принадлежал Расторгуеву. Из двух вариантов проекта «циркумференций», представленных архитектором, был выбран вариант с открытыми наружными галлереями-переходами[1]. Начатая в 1756 году, постройка «поземных покоев» продолжалась вплоть до 1774 года. Центральный корпус западной линии монастырского ансамбля — «Архиерейский дом» (*стр. 239*), — начатый тогда же, был закончен внутренней и наружной отделкой в 1759 году. В 60-х годах XIX века архитектор А. М. Горностаев произвел ряд перестроек, значительно исказивших внешний вид «Архиерейского дома». Внутри него сохранился обширный зал, замечательный своей отделкой, относящейся к 1758—1759 годам (*стр. 241*).

Характерной особенностью композиции огромного по протяженности «каменного поземного строения» является его в высшей степени умелое объемное расчленение. Одноэтажные крылья, замыкающие монастырское каре с севера и юга, включают в себя двухэтажные флигели на продольной оси двора и небольшие двухэтажные павильоны, из которых северный (до реорганизации лаврской территории в 1770—1780-х годах) имел в центре арку, служившую главным въездом в монастырь. По углам высятся стройные башни, увенчанные куполами и декоративными луковичными главками. Живописность и красота силуэта угловых башен ансамбля Александро-Невской лавры вызывают в памяти монастырские сооружения XVII столетия, свидетельствуя об умелом творческом использовании в русском зодчестве середины XVIII века старых национальных традиций.

Одновременно с русскими зодчими в Петербурге жили и работали иностранные мастера, частью обрусевшие, частью же приезжавшие в Россию лишь в целях обогащения и затем вновь возвращавшиеся к себе на родину. Среди них следует отметить Трезини-младшего и Жирара.

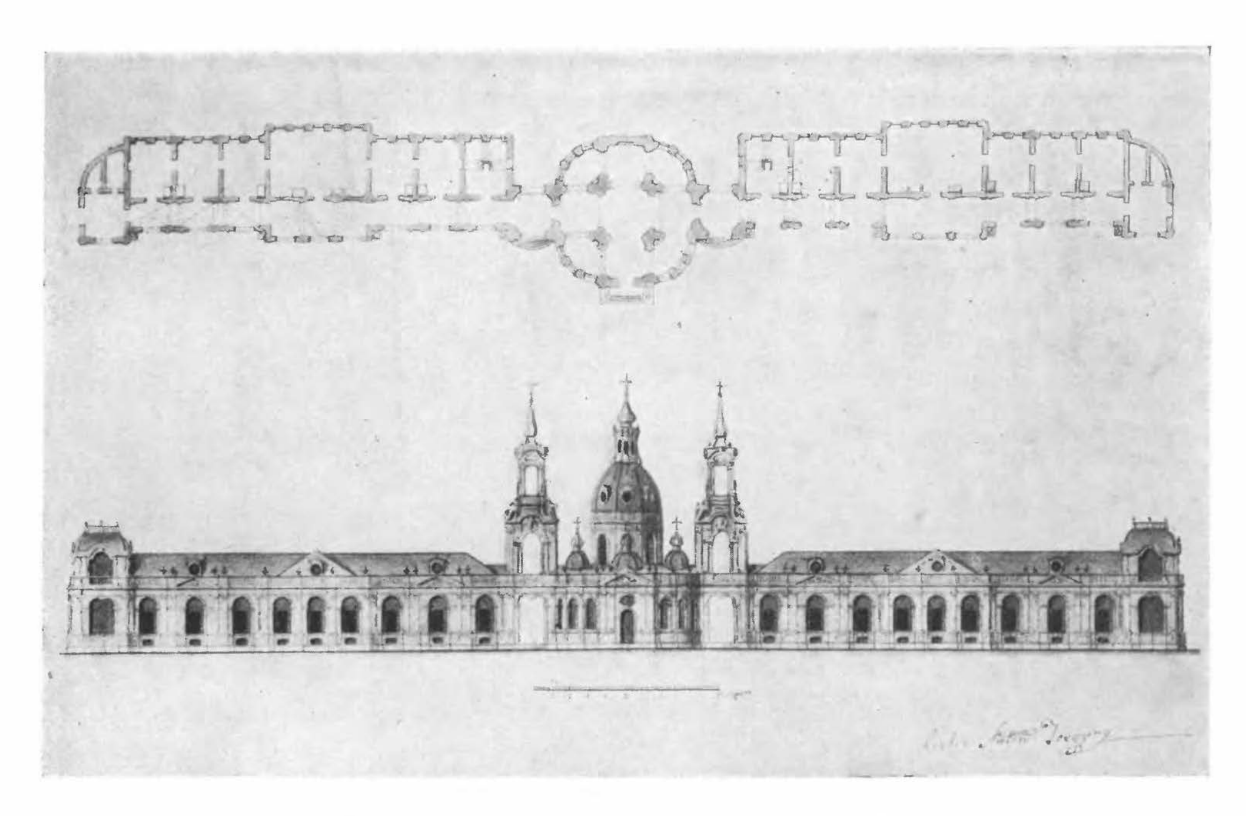
Пьетро-Антонио Трезини (1699—1768)[2] — сыну Доменико Трезини — принадлежит несколько сохранившихся до наших дней проектов, рисующих его зрелым и опытным мастером (*стр. 242*). Наиболее значительные работы он вел в Александро-Невском монастыре, где им были построены здание Федоровской церкви и

[1] ЦГИАЛ, ф. 815, д. 4/1756 г., л. 37 об., 38.

[2] М. Корольков. «Архитекты Трезины». — «Старые годы», 1911, апрель, стр. 27 и сл.



М. Расторгуев. Зал «Архиерейского дома» Александро-Невской лавры. Деталь. 1758—1759 годы.



П.-А. Трезини. Проект неизвестной пятиглавой церкви.
Музей истории Ленинграда.

два прилегающих к ней корпуса келий. Во вновь возведенных зданиях П. Трезини повторил почти без изменений архитектуру ранее существовавших корпусов. Зато в композиции угловой, или «малой», церкви, заложенной в 1744 году, он значительно отошел от ее прообраза — Благовещенской церкви. Очевидно, он имел в виду перестроить в будущем Благовещенскую церковь по образцу им же воздвигнутой Федоровской церкви. Однако в 1751 году П. Трезини уехал на родину и в Россию более не возвратился[1].

Наиболее интересным из зодчих-иностранцев, работавших в Петербурге в середине XVIII столетия, был Франсуа-Никола Жирар, приехавший в Петербург вместе с Леблоном в качестве его «рисовальщика» и нашедший в России свою вторую родину. После смерти Леблона Жирар не уехал во Францию, а остался в России, как сделали и некоторые другие мастера, прибывшие с Леблоном[2]. Однако он не поступил на службу в Канцелярию от строений, а нашел себе сильного покровителя и заказчика в лице Миниха, «главного директора над фортификациями», впоследствии фельдмаршала, и сделался его «домовым архитектором». Сохранилась челобитная Жирара, в которой он указывал, что «под

[1] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 209/643, л. 24/1751 г. — Зять Доменико Трезини, Джузеппе Трезини, был, как это явствует из документов, лишь деятельным строителем, но проектной работой не занимался.

[2] В особенности следует отметить превосходного резчика и столярного дела мастера Мишеля, продолжавшего работать во дворцах и в 1730—1740-х годах.

его смотрением каменных домов построено, також и садов разведено довольное число»[1].

С именем Жирара связана постройка великолепного дворца Миниха на Васильевском острове (на углу 13-й линии и набережной Невы), фасад которого сохранился среди чертежей, находящихся в Национальной библиотеке в Варшаве. В России Жирар получил известность не только как архитектор, но и как автор проектов регулярных садов, как один из выдающихся мастеров садово-паркового искусства первой половины XVIII века.

Мы вкратце охарактеризовали деятельность наиболее значительных представителей архитектурной школы Петербурга. Творчеству всех этих зодчих были чужды элементы подражательности: обладая самостоятельной художественной индивидуальностью, они создали вполне оригинальные произведения. Петербургское зодчество середины XVIII столетия поражает исключительным обилием выдающихся памятников, обязанных своим возникновением «большим» и «малым» мастерам, чей совместный труд обеспечил высокий подъем отечественного искусства.

[1] ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, д. 84/1746 г., л. 1—2.



Д. В. УХТОМСКИЙ И МОСКОВСКАЯ АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

И. Э. Грабарь

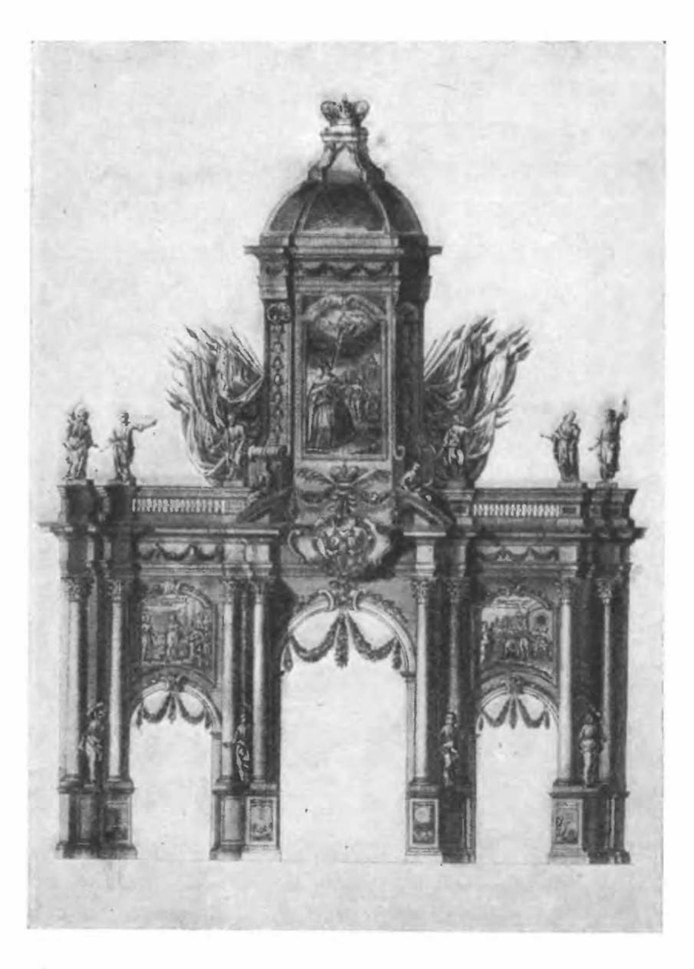
В середине XVIII века всем строительным делом в Петербурге фактически руководил обер-архитектор Растрелли, без одобрения которого не осуществлялся ни один значительный проект. Его влияние простиралось в сущности на всю Россию, и только Москва оставалась вне его сферы, что объясняется наличием здесь двух выдающихся зодчих: во второй четверти XVIII века — Мичурина, в третьей — Ухтомского. Та роль, которую в Петербурге играл Растрелли, в Москве, после отъезда в 1747 году Мичурина в Киев и смерти Коробова, выпало на долю Ухтомского.

Дмитрий Васильевич Ухтомский (1719—1775)[1], отпрыск обедневшей княжеской семьи, получил первоначальное образование в московской Школе математических и навигационных наук, а позднее в Славяно-греко-латинской академии. Отсюда в 1733 году он был отдан в ученики к Мичурину вместе с двумя подростками — Василием Петрыгиным и Тихоном Невским. Тогда же Сенатская контора отвела всем им квартиры и назначила жалованье. В течение восьми лет они обучались теории и практике архитектуры у Мичурина, который неоднократно добивался для них повышения содержания и улучшения жизненных условий, особенно выделяя Ухтомского. Когда в 1741 году в Москву был переведен из Петербурга Коробов, Сенат направил ему в помощь трех мичуринских учеников. Ухтомский оставался в «команде» Коробова до смерти последнего, в 1747 году, и эта четырнадцатилетняя выучка у лучших русских ма-

[1] Год рождения Ухтомского взят из Азбучного указателя для «Русского биографического словаря» («Сборник имп. Русского исторического общества», т. 62. СПб., 1888, стр. 375). Умер Ухтомский в начале 1775 или в конце 1774 года, так как в объявлении о продаже его московского дома, опубликованном в «Московских ведомостях» 7 апреля 1775 года, он назван покойным (А. Михайлов. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954, стр. 242).

стеров того времени сделала из него первоклассного зодчего, достойного обоих своих учителей.

Перейдя в возрасте двадцати двух лет от Мичурина к Коробову, Ухтомский мог уже успешно работать над самостоятельными проектами. Случай вскоре представился. Когда 3 июня 1742 года Коробову пришлось срочно выехать в Нижний-Новгород для руководства постройкой нового гостиного двора, из Петербурга был прислан указ об изготовлении чертежей новых Тверских ворот в Белом городе, воздвигавшихся на месте старых. Ворота предназначались для коронации Елизаветы Петровны, и поэтому с ними спешили. Не долго думая, Ухтомский «по своей охоте» взялся за сочинение затребованных чертежей «на несколько фасонов», подав уже 21 июля рапорт в Московскую губернскую канцелярию с приложением четырех чертежей и смет на строительные материалы и работу. Коробову ничего не оставалось, как подписаться под этими чертежами и сметами, так как он нашел их вполне правильными[1]. До нас не дошли чертежи Ухтомского, но изображение уже выстроенных ворот сохранилось в гравюре Качалова, изданной вместе с его же гравюрами других ворот в коронационном альбоме 1744 года (*стр. 245*). Они были трехпролетные, с приставными сдвоенными коринфскими колоннами и возвышавшимся над центральным проездом высоким аттиком барочной формы, со знаменами и аллегорическими статуями.



Д. Ухтомский. Триумфальные Тверские ворота в Москве. 1742 год. Гравюра Г. Качалова из коронационного альбома 1744 года.

С этого времени Ухтомский быстро поднимается по служебной лестнице: в том же 1742 году он из «загезелей» производится в «гезели», в 1744 году отправляет все дела по сенатским поручениям вместо Коробова, загруженного дворцовыми постройками. В 1745 году, после смерти И. Я. Бланка, Ухтомский

[1] ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7864, л. 359—360. Сметы имеют подписи «за гезеля Дмитрий Ухтомский, архитектор Иван Коробов» (там же, л. 361—364, 365—368).

занял его место архитектора при полиции, получив одновременно и звание «заархитектора», а вслед за тем и архитектора. Отныне он возглавляет уже свою самостоятельную «команду»[1]. Постепенно его «команда» переросла по числу архитекторов, гезелей и учеников наличный состав архитектурных сил Петербурга, но главное дело было впереди: то, чего не удалось довести до конца в Петербурге Еропкину, окончившему жизнь на плахе, — поставить на твердую почву дело выращивания архитектурных кадров, — блестяще осуществил в Москве Ухтомский.

В 1747 году к Ухтомскому перешли все ученики умершего Коробова. В 1749 году он просил Сенатскую контору подвергнуть лучших из его учеников экзамену «в теории и в практике» с тем, чтобы выдержавших испытание возвести в ранг гезеля. Экзамены состоялись в присутствии заархитектора Василия Обухова, и 13 апреля этого года ученики Ухтомского — Сергей Ухтомский, Петр Никитин, Александр Кокоринов — были удостоены звания «архитектурии гезеля»[2]. К этому времени Ухтомский стяжал уже славу опытнейшего московского педагога, и, видимо, этим делом настолько увлекся, что начал думать о создании целой архитектурной школы. Сенатская контора отвела для его школы особое помещение — две комнаты в казенном доме близ Охотного ряда.

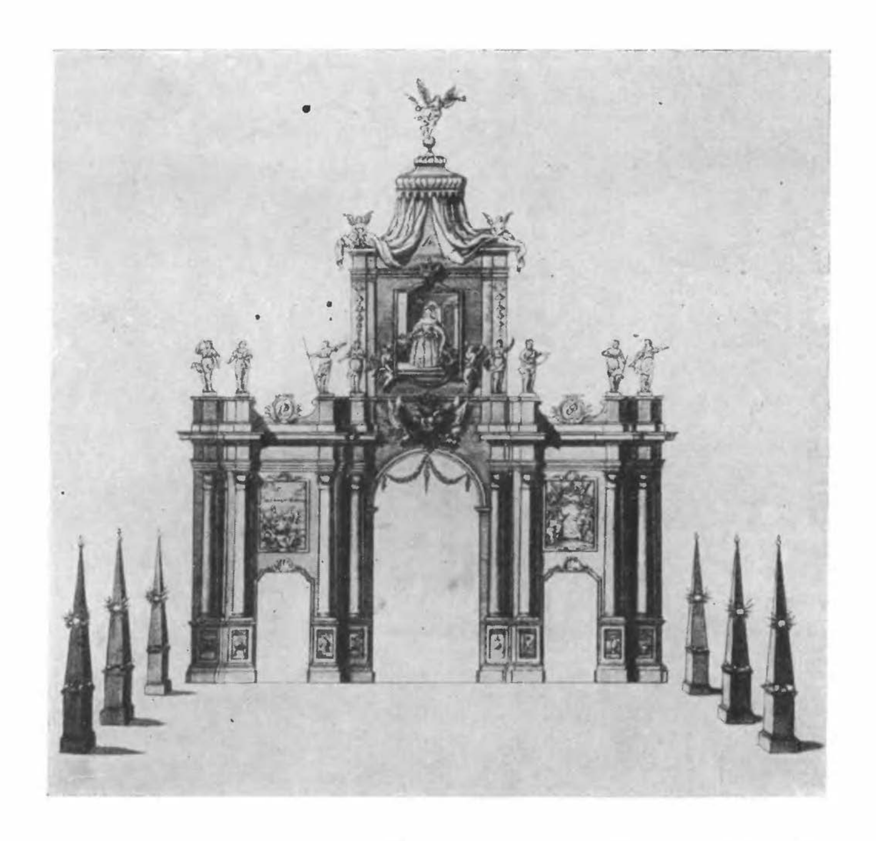
В марте 1751 года Ухтомский обратился в Сенат с просьбой снабдить его школу необходимыми архитектурными книгами по приложенному списку. В это время в школе Ухтомского, помимо трех вновь произведенных гезелей, было 28 учеников разного возраста. Поступавшие в школу начинали обучение с арифметики, рисования с гравюр и черчения, в дальнейшем переходили на сочинение несложных проектов, а по завершении теоретической подготовки приступали к практике на постройках.

Эта импровизированная, самой жизнью подсказанная строительная школа не имела никакого определенного устройства, что мешало ее правильному функционированию и заставило Ухтомского войти в Сенат с обширной докладной запиской, в которой он доказывал необходимость основать в Москве новое ведомство, аналогичное петербургской Канцелярии от строений[3]. Официально проект Ухтомского не был утвержден, но возникшая по его инициативе «Контора от архитекторских дел» получила фактическое признание со стороны всех ведомств. Победив казенную волокиту, Ухтомский наглядно доказал жизненность созданной им конторы. Лучшим учеником и правой рукой Ухтомского

[1] К нему перешли ученики И. Бланка: Василий Петрыгин, Александр Кокоринов (будущий строитель здания Академии художеств), Семен Свешников, Иван Назаров, Степан Лудинский, Владимир Исаков, Алексей Бекарюков, Степан Сламинский, Петр Никитин.

[2] И. Грабарь. История русского искусства, т. IV (вып. 23), стр. 101—102.— Вместе с ними то же звание было присуждено ученику В. Обухова—Карлу Бланку, перешедшему к Обухову после смерти Коробова. Их признали гезелями, несмотря на то, что восемь других учеников были «службою старше».

[3] ЦГАДА, дела Канцелярии правительствующего Сената по Канцелярии от строений, кн. 5473, л. 26.



М. Земцов. Деревянные Красные ворота в Москве. 1742 год. Гравюра Г. Качалова из коронационного альбома 1744 года.

был в то время Петр Никитин[1], имевший уже звание заархитектора. Он же, главным образом, вел и преподавание архитектуры в школе. Вторым лицом после него был Семен Яковлев, работавший при постройках в Никитском монастыре и в кремлевских соборах, третьим — Иван Жуков, руководивший постройкой колокольни Троице-Сергиевой лавры[2].

Первой значительной постройкой Ухтомского были Красные ворота в Москве. В 1742 году к коронации Елизаветы Петровны было выстроено четверо деревянных триумфальных ворот: упоминавшиеся выше Тверские ворота в Белом городе, выстроенные по проекту Ухтомского, хотя официальным строителем их считался Коробов, Синодальные на Никольской, построенные Мичуриным, Яузские близ Анненгофского зимнего дома и Красные в конце Мясницкой. Двое последних проектировал приехавший из Петербурга Земцов, но

[1] Никитин (1735—1790-е годы) был сыном петровского пенсионера Романа Никитина, сосланного вместе с братом Иваном в Сибирь за распространение «пашквиля» против Феофана Прокоповича и за протест против засилья немцев.

[2] Более подробно о педагогической деятельности Ухтомского и о его учениках см.: И. Грабарь. Школа и «команда» архитектора кн. Д. В. Ухтомского.— «Архитектура», 1923, № 3—5, стр. 5—15; А. Михайлов. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа, стр. 243 и сл.



Д. Ухтомский. Красные ворота в Москве. 1753—1757 годы.

строил за его отъездом Иван Бланк[1] (*стр. 247*). В 1748 году деревянные Красные ворота сгорели, и в январе 1753 года, был издан указ о замене их каменными. Сооружение ворот Московская сенатская контора возложила на Ухтомского, который, приступив к работам в 1753 году, закончил постройку в 1757 году[2]. Указ обязывал выстроить ворота, во всем подобные прежним и на том же месте. По поводу последнего условия Ухтомский подал Сенату записку, в которой предлагал несколько отодвинуть ворота на близлежащее более возвышенное место, на что последовало согласие. К услугам Ухтомского был роскошный коронационный альбом, изданный в 1744 году[3]. Из этого альбома, из донесений Ухтомского в Сенат, а также из гравюр XVIII и начала XIX веков мы узнаем,

[1] А. Михайлов. Указ. соч., стр. 105—107, 349.

[2] И. Грабарь. Там же, стр. 108—115.

[3] «Обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в царствующий град Москву и священнейшего коронования ее августейшего императорского величества всепресветлейшия державнейшия великия государыни императрицы Елисавет Петровны, самодержицы всероссийской, еже бысть вшествие 28 февраля, коронование 25 апреля 1742 года». СПб., 1744. Альбом, снабженный гравюрами с изображениями всех ворот, был выпущен в двух изданиях: на русском и немецком языках.

что новые ворота только отдаленно напоминали прежние; все декоративное убранство стало иным. Ухтомский повторил шесть обелисков, стоявших по сторонам ворот при входе в них, но и их он сделал более нарядными. Расписанные сплошь под мрамор, ворота были украшены вверху, над центральным проездом, большим живописным портретом Елизаветы Петровны.

Отступив от архитектуры сгоревших ворот, Ухтомский создал нечто новое, могущее с полным правом считаться его самостоятельным произведением. Это сказалось уже в размерах его ворот, бывших значительно больше. Вся ордерная система его архитектуры намного строже, а отличное чувство пропорций помогло ему соорудить в Москве триумфальную арку высокого художественного совершенства (*стр. 248, 249*). Боковые фасады Красных ворот были обработаны не менее удачно, нежели оба главных, причем Ухтомский не преминул использовать в своей композиции излюбленный в московской архитектуре мотив—карниз с полуциркульным повышением посередине.



Д. Ухтомский. Красные ворота в Москве. Боковой фасад. 1753—1757 годы.

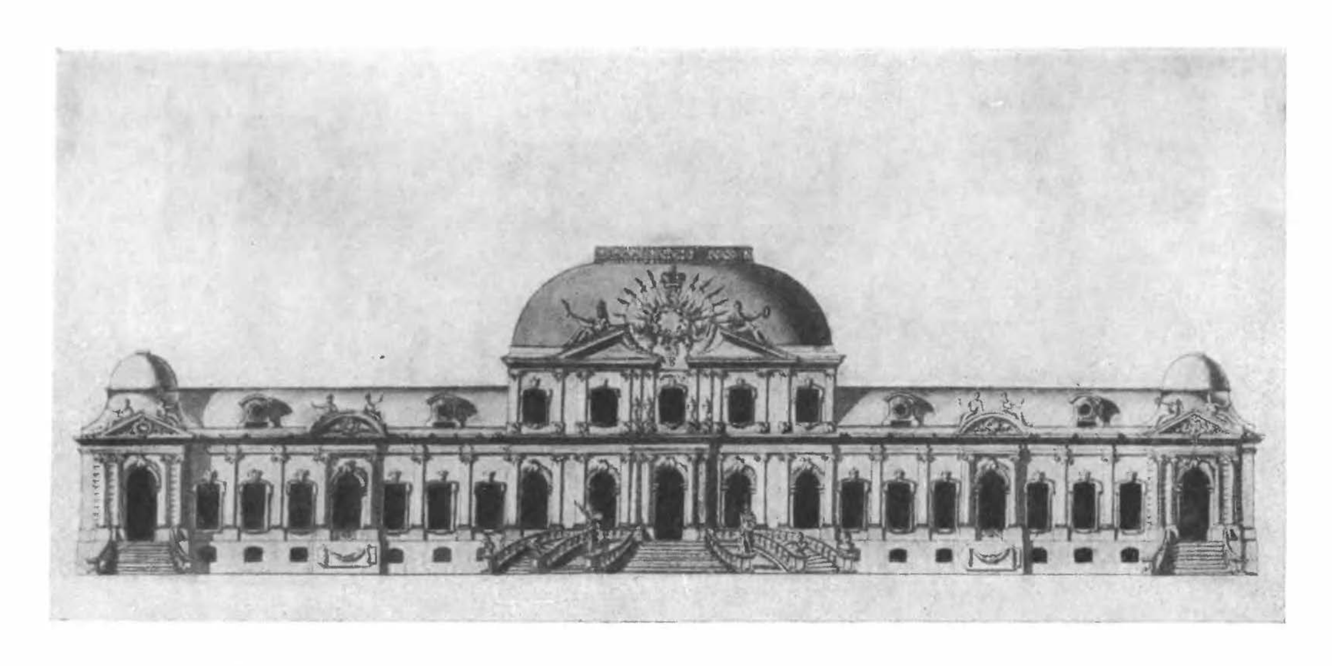
Трудно сказать, внес ли Ухтомский что-либо свое в архитектуру тверской соборной колокольни[1]. Проект И. Я. Шумахера, утвержденный в 1747 году, был прислан Ухтомскому, ведшему затем по своему усмотрению постройку, начиная с 1748 года, когда колокольня была заложена, и окончившему ее в 1763 году[2].

Крупной работой Ухтомского была постройка не существующего ныне каменного Кузнецкого моста, название которого сохранилось лишь за современной улицей. Начатый в 1753 и законченный в 1760 году, он известен только по документам и чертежам, найденным и опубликованным А. И. Михайловым[3]. Сооружение этого моста свидетельствует о том, что Ухтомский был не только архитектором, но и выдающимся инженером. О том же говорят его предложения, касавшиеся укрепления конструкций кремлевского Арсенала, грозившего

[1] И. Грабарь. История русского искусства, т. IV (вып. 23), иллюстрация на стр. 95.

[2] «Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода», т. XXXIX. СПб., 1910, стр. 534; ЦГАДА, дела Канцелярии правительствующего Сената по Канцелярии от строений, кн. 5473, л. 28, 201 об.—В 1762 году колокольня была уже близка к окончанию и недоставало лишь шпица, который был водружен в 1763 году. Впоследствии шпиц был заменен главкой.

[3] А. Михайлов. Указ. соч., стр. 43—52.



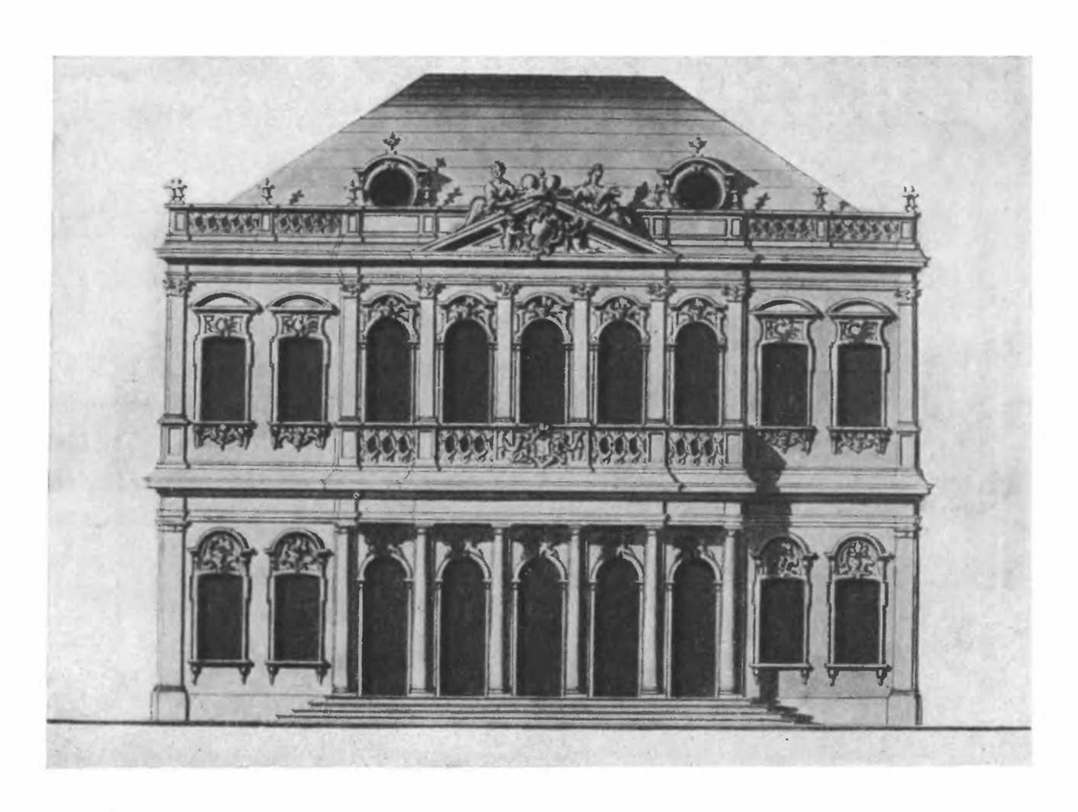
Д. Ухтомский. Проект фасада здания московского Сената. 1753 год.
Чертеж-копия Д. Ларионова.
Библиотека Ленинградского филиала Академии строительства и архитектуры СССР.

в 50-х годах рухнуть из-за ряда технических оплошностей, допущенных при его возведении.

До наших дней дошло немало проектов Ухтомского для различных построек, частью выполненных, но не сохранившихся, частью по тем или иным причинам вовсе не осуществленных. К первым относятся чертежи перестройки дома Лестока в Лефортовской слободе для московского Сената. Поврежденный пожаром 1748 года, этот дом был передан в 1753 году Сенату, и Ухтомскому было поручено его коренным образом перестроить, придав ему облик, подобающий высшему правительственному учреждению Москвы. Уцелела только незначительная часть чертежей, относящихся к этому проекту, но и они говорят о большом вкусе и солидных знаниях зодчего, проявившихся в разработке фасада здания и его внутреннего убранства. Фасад здания московского Сената сохранился в чертеже Д. Ларионова, скопированном с проекта Ухтомского (*стр. 250*)[1].

К этому же времени относится постройка Ухтомским усадьбы для князя Н. Ю. Трубецкого, известной позднее под названием Нескучного. В Музее Академии строительства и архитектуры хранится альбом подписных чертежей Ухтомского, относящихся к этой постройке. Выполненные тушью с отмывкой и пройденные акварелью, отличающиеся тонким графическим мастерством, листы альбома дают ясное представление об усадьбе. Доказательство того, что эта усадьба была выстроена в натуре и чертежи не являются только проектом,

[1] Чертеж был найден С. С. Бронштейном.



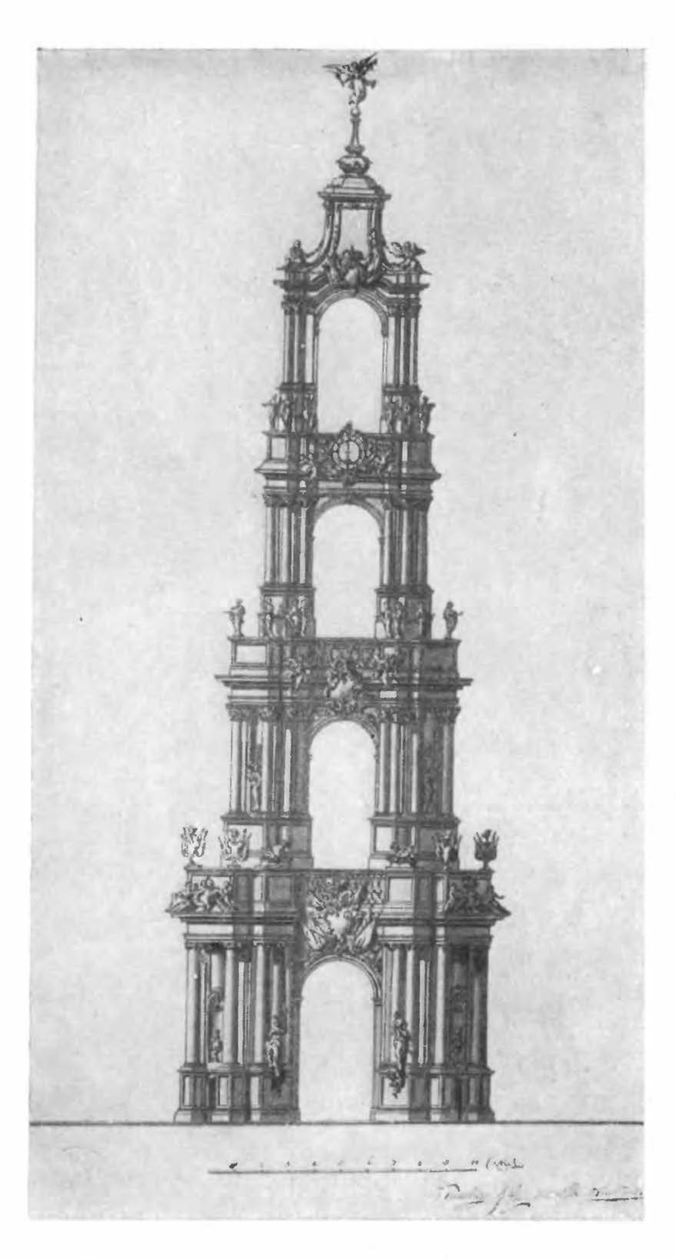
Д. Ухтомский. Главный фасад загородного дома Н. Ю. Трубецкого в Москве. Чертеж из альбома 1753 года.

Музей Академии строительства и ахитектуры СССР.

мы находим на одном из листов в собственноручном посвящении Ухтомского Н. Ю. Трубецкому, датированном февралем 1753 года[1]. Еще лучшим доказательством служит особо приложенный к альбому Ухтомского большой чертеж его ученика Никитина, выполненный с натуры и изображающий перспективу всей усадьбы.

Трубецкой жил зиму в своем роскошном доме на Девичьем поле, переезжая на лето в загородную усадьбу, которая поэтому не отличалась обычной у московских вельмож пышностью, а была задумана и выполнена в скромных формах. Все ее постройки, за исключением оранжереи, были деревянные, небольших размеров. Основной дом — в плане удлиненный прямоугольник — имел 22 метра по главному и дворовому фасадам и 13 метров по торцам. Своими простыми очертаниями здание напоминало постройки Мичурина, отличаясь от них обильным применением лепнины и скульптур в наличниках окон, во фронтонах, балконах, замках полуциркульных входных проемов. Это богатство скульптурной обработки, чуждое Мичурину, сближает Ухтомского со школой Растрелли. Все четыре фасада княжеского дома скомпонованы по-разному, не повторяя друг друга (*стр. 251*). Большую изобретательность обнаружил Ухтомский в проекти-

[1] С. Зомбе. Новые материалы о Д. В. Ухтомском. — «Архитектура СССР», 1939, № 6, стр. 76—77.



Д. Ухтомский. Проект фасада колокольни с проездными воротами. 1750-е годы.
Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

ровании парковых построек усадьбы — разнообразных павильонов, декоративных ворот, пропилеев и тому подобных обычных принадлежностей садовой архитектуры XVIII века. Среди этих построек особенно выделяется единственная каменная оранжерея, построенная в сдержанных, почти классических формах, предвосхищающих стиль московской архитектуры, появившийся через четверть века.

От коронации Елизаветы Петровны 1742 года оставалось еще несколько триумфальных ворот, имевших вид полуразвалин. В особенно запущенном состоянии были так называемые Синодальные ворота, стоявшие у Казанского собора, поперек Никольской улицы, вход в которую они почти наглухо закрывали. Указом 1753 года было предписано немедленно эти ворота разобрать, «вместо же их Воскресенские ворота теми уборами убрать в точности, как убраны были Синодальные, а особливо пристойное украшение сделать около того места, в котором образ Богоматери стоит» (Иверская икона). Ухтомский доложил Сенату, что «ворота убранием станут до 50000 рублей», почему предлагал Воскресенские ворота также сломать и на их месте построить новые. Эта мысль не встретила возражения, и Ухтомский приступил к составлению проекта и сметы на постройку новых Воскресенских ворот. Сохранился проект фасада и плана колокольни с проездными под нею воротами (*стр. 252*)[1], выполненный на двух листах большого размера и снабженный полной подписью Ух-

[1] В. Нечаев. Чертежи кн. Д. В. Ухтомского в 6. Сенатском архиве. — «Архитектура», 1923, № 3—5, стр. 16. — Кроме подписи Ухтомского, на чертежах нет никаких иных надписей и пояснений; приводимые В. Нечаевым архивные данные и ряд других его соображений, а также документ, опубликованный А. И. Михайловым («Архитектор Д. В. Ухтомский».— «Архитектура СССР», 1940, № 10, стр. 68), не убеждают в том, что чертежи Ухтомского есть именно проект новых Воскресенских ворот.

томского. Но нет уверенности, что это проект именно Воскресенских ворот, так как, судя по масштабу, они не могли уместиться между зданиями Аптеки и Монетного двора. На чертежах представлена четырехъярусная богато декорированная башня, напоминающая скорее колокольню, нежели въездные ворота, какими были старые Воскресенские. Это наводит на мысль, что перед нами какой-то иной, пока еще неразгаданный проект Ухтомского.

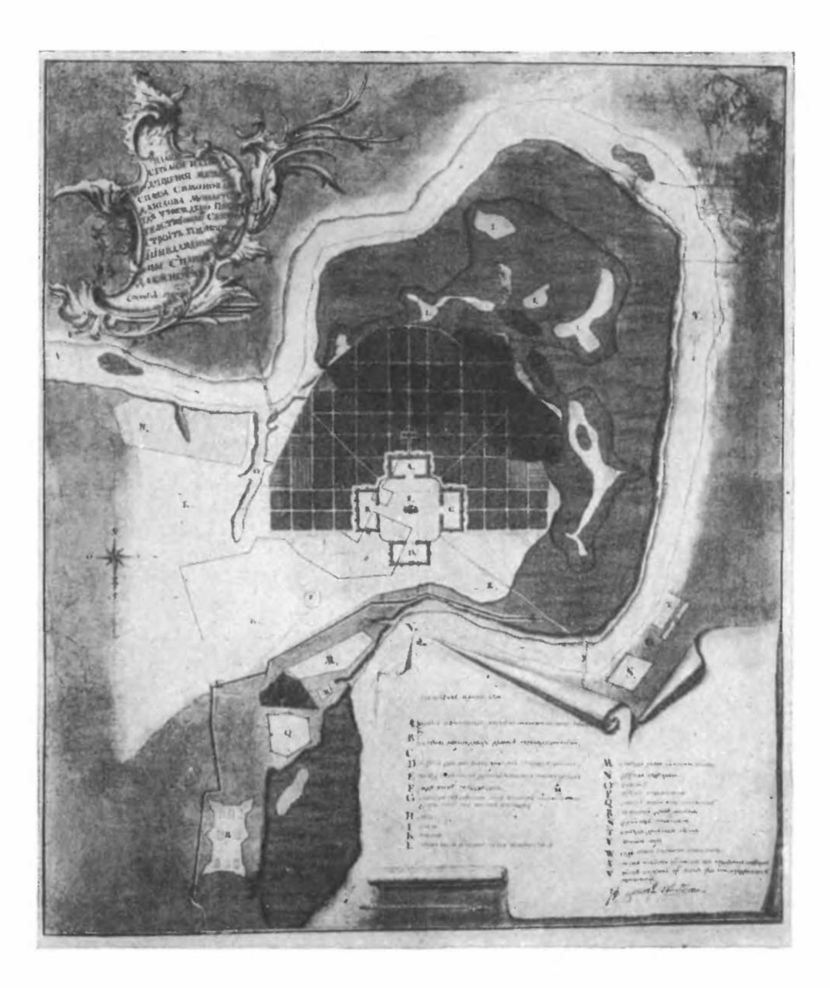
Четыре года спустя Ухтомскому еще раз представился случай показать свое возросшее искусство на замысле, превосходившем по гигантскому масштабу, общественному и культурному значению и прежде всего по художественному совершенству все, что ему приходилось создавать до тех пор. Со времен Петра I в Лефортове, на Яузе, вблизи деревянного дворца Елизаветы Петровны, стояла «генеральная гофшпиталь». Подвергаясь постоянным ремонтам и перестройкам, она потребовала особенных расширений в связи с большим притоком раненых в семилетнюю войну. Генерал-кригс-комиссар князь И. И. Шаховской обратился в 1757 году в Сенат с запиской, в которой предлагал расширить госпиталь с тем, чтобы он мог обслуживать не только военных, но и любых других больных. План Шаховского был одобрен и место для постройки было назначено на высоком берегу Москвы-реки, близ Данилова монастыря. В ноябре 1757 года Ухтомскому был послан из Сената указ о составлении проекта со сметой. Но дело шло не только о госпитале, а о целом комплексе учреждений, объединенных под одной кровлей, которому было дано наименование «Гофшпитальный и инвалидный домы»[1]. Получив уточненные данные о количестве больных, инвалидов и детей, которых предполагалось здесь разместить, Ухтомский принялся за сочинение проекта, который закончил менее чем за год[2].

Генеральный план представляет собой крест, образованный из четырех больших каре, имеющих форму удлиненных прямоугольников, которые соединены между собой по концам округленными галлереями (*стр. 254*). Внутри этих каре и галлерей получился огромный квадратный двор, в середине которого Ухтомский поставил церковь 40-метровой высоты, задуманную как центр всей композиции. Этой церкви Ухтомский, видимо, уделил наибольшее внимание, разработав с особенной любовью ее план, фасад и разрез (*стр. 255, 256*).

Проект Ухтомского еще не был полностью закончен, как возникла опасность его искажения и даже полной отмены. Началось с того, что для ликвидации «тяжелого духа», проникавшего из палат во дворец, бóльшую часть старого госпиталя перенесли в спешном порядке на Введенские горы. Вслед за этим инвалидный дом решили строить не в Москве, а в Казани. В довершение всего Шаховской ушел из Кригс-комиссариата, и постепенно все замерло. К строительству даже не приступали, и лучшее произведение зодчего осталось

[1] В. Нечаев. Указ. соч., стр. 18—21.

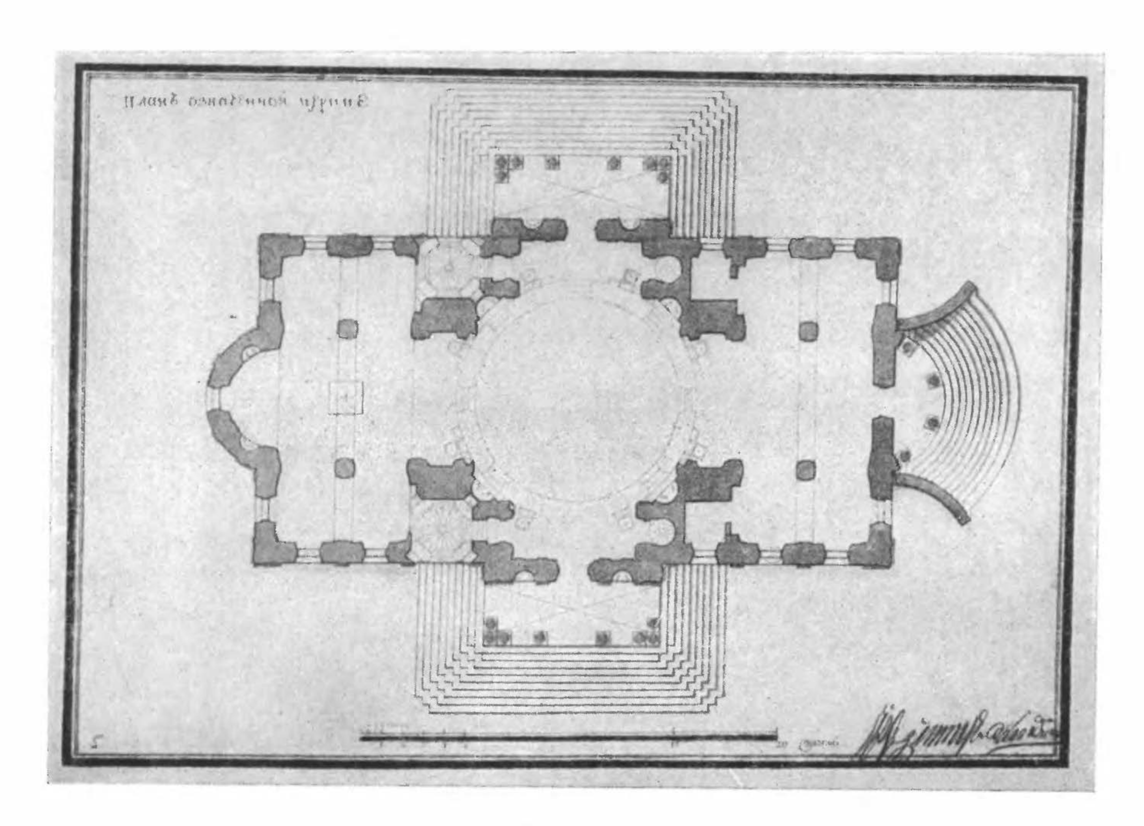
[2] «Великое строение» было рассчитано на 3004 человека: 1024 больных, 784 инвалида, 768 детей, остальные — обслуживающий персонал.



Д. Ухтомский. Проект Госпитального и инвалидного домов в Москве. Генеральный план. 1758 год.
Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

на бумаге, пролежав в архиве более 160 лет. Только в 1923 году в бывшем Петербургском сенатском архиве были обнаружены его 27 чертежей столь высокого архитектурного и графического качества, что Ухтомский сразу встал перед нами во весь свой подлинный рост. Если бы замечательный проект Ухтомского был осуществлен, Москва украсилась бы зданиями, превосходящими по замыслу и выполнению все, что было выстроено здесь в первой половине XVIII века.

Для Ухтомского снова потекли дни малопродуктивной работы в чиновничьей обстановке, в борьбе с канцелярщиной, интригами и наветами. Больших построек он не ведет, ограничиваясь наблюдением за строительством колоколен в Твери и в Троице-Сергиевой лавре. Последняя уже подходит к концу, и Ухтомский усиленно хлопочет об украшении ее статуями. Екатерина II при посещении лавры в начале своего царствования приказала изготовить четыре медных вызолоченных бюста императриц Анны Ивановны, Елизаветы Петровны,



Д. Ухтомский. Проект Госпитального и инвалидного домов. План церкви. 1758 год.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

собственной персоны и наследника Павла, с тем чтобы водрузить их на четырех сторонах первого яруса колокольни. Со своей стороны монахи предложили украсить колокольню 32 каменными статуями на сюжеты из священного писания. Ухтомский решительно восстал против этого последнего проекта, казавшегося ему «непристойным». В противовес ему он представил Екатерине рисунки статуй на аллегорические светские темы, отправленные на апробацию в Академию художеств. Среди них были такие темы, как «Мужество», «Верность», «Любовь к отечеству», «Прозорливость», «Разум»[1]. От всех проектов отказались, и статуи решено было заменить вазами.

Не сохранилось ни одной из точно установленных гражданских или церковных построек Ухтомского, и трудно связать с его именем хотя бы одну из дошедших до наших дней московских церквей середины XVIII века. Между тем среди них есть столь значительные, как изящная церковь Алексея Митрополита на Малой Алексеевской (1748—1751; *стр. 257*) и прекрасная по композиции церковь Никиты мученика на Старой Басманной (1751; *стр. 259*). Обе они построены в годы, когда Ухтомский был главным архитектором Москвы,

[1] ЦГАЛА, ф. 1-го департамента Сената, кн. 3621, л. 347—348; А. Михайлов. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа, стр. 353.



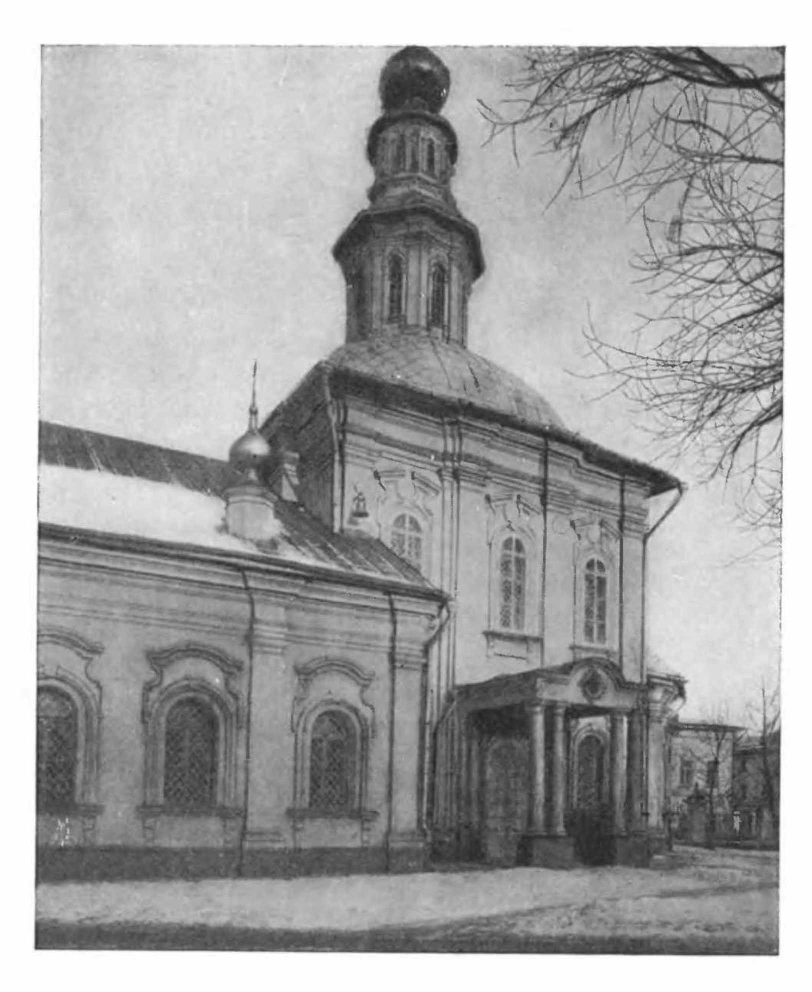
Д. Ухтомский. Проект Госпитального и инвалидного домов. Фасад церкви. 1758 год.

Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

и едва ли можно допустить, что дело здесь обошлось без его участия, если не в постройке, то хотя бы в проектировании.

В 1760 году по чьему-то доносу Ревизион-коллегия обвинила Ухтомского в том, что стоимость его построек превышала сметные предположения. Он был отстранен от всех дел и должен был сдать их своему ученику и главному помощнику П. Р. Никитину. Ревизия затянулась на целых десять лет, и хотя она закончилась оправданием Ухтомского, но продолжительное следствие наложило тяжелую печать на последние годы жизни зодчего.

Из многочисленных учеников Ухтомского вышли два подлинно великих мастера — Баженов и Казаков; остальные были второстепенными архитекторами. Но все они отличались основательной выучкой и разносили по всей стране знания, полученные в школе учителя. Многие из них в последней четверти XVIII века стали губернскими архитекторами.



Церковь Алексея митрополита в Москве.
1748—1751 годы.

Самым талантливым и деятельным зодчим после Ухтомского был его старший современник Алексей Петрович Евлашев (1706—1760). Неизвестно точно, у кого и где он обучался архитектуре, и только из найденных нами двух его челобитных впервые выясняются некоторые вехи его служебного и творческого пути[1]. Учеником архитектуры он стал в 1720 году, а в 1729 году был прикреплен к строительным работам по московским дворцам. Последнее обстоятельство наводит на мысль, что он учился в Петербурге, откуда в 1729 году был переброшен в Москву вместе с громадным числом технических сил, понадобившихся для обширных работ, которые были предприняты здесь вслед за воцарением Анны Ивановны. Сохранилось сведение, что в 1731 году Евлашев был уже гезелем, ибо в качестве такового был судим Синодом за какое-то «непотребное

[1] Челобитная Евлашева с просьбой о награждении его рангом сухопутного майора от 11 января 1749 года и челобитная Евлашева и Ухтомского об увеличении им оклада от апреля 1754 года (ЦГАДА, ф. Канцелярии правительствующего Сената, кн. 2/2485, л. 609—614; кн. 2844, л. 648—662).

письмо»[1]. Как значится в челобитной, он был «пожалован архитектором в 1744 году, а в 1749 году пожалован рангом армейского майора и находился при строении домов е. и. в. в Москве: зимнего, деревянного, что в Кремле, и Анненгофского и Головинского, как зимнего прежнего, так и нынешнего летнего домов, и что у Салтыковского моста, и в селе Перове, и при Кремлевском каменном доме»[2]. В 1754 году Евлашев одновременно с Ухтомским был произведен в подполковники — для архитектора ранг исключительно высокий и редкий в те времена[3].

Все перечисленные выше деревянные дворцы строились по проектам Растрелли, но сам он редко приезжал в Москву. Высоко ценя знания и вкус Евлашева, Растрелли всецело доверил ему общее руководство постройками, и тот стал полновластным хозяином всех строительных работ в Анненгофе, Перове и Кремле, изменяя и перекраивая кое-что по собственному усмотрению. Этим объясняется отсутствие в постройках того специфического растреллиевского стиля, печатью которого отмечены все другие произведения великого зодчего. Правда, эти деревянные дворцы давно не существуют, и мы можем судить об их архитектуре только по гравюрам и чертежам. Самая горячая работа происходила в Анненгофе в 1736—1739 годах, когда одновременно переделывался зимний дворец, перевезенный от кремлевского цейхгауза на Яузу, строился летний дом, перестраивался дом, купленный в казну у наследников Головина, и строилось оперное здание. Рекомендация Растрелли и личное общение с императрицами Анной и Елизаветой создали Евлашеву положение, какого не было у Мордвинова, Мичурина и даже Ухтомского, не касавшихся строительства Анненгофа[4].

Но строительная деятельность Евлашева не ограничивалась деревянными дворцами и их внутренним убранством. Каким подлинным мастером он стал вскоре по приезде в Москву, показывает уже первое его крупное произведение в камне. В домичуринском московском зодчестве оно стоит особняком по архитектурному образу, изысканному убранству, новизне приемов, самобытности, по полной независимости от искусства Растрелли. Произведение это — церковь в дворцовом селе Ильинском (ныне Усово), под Звенигородом.

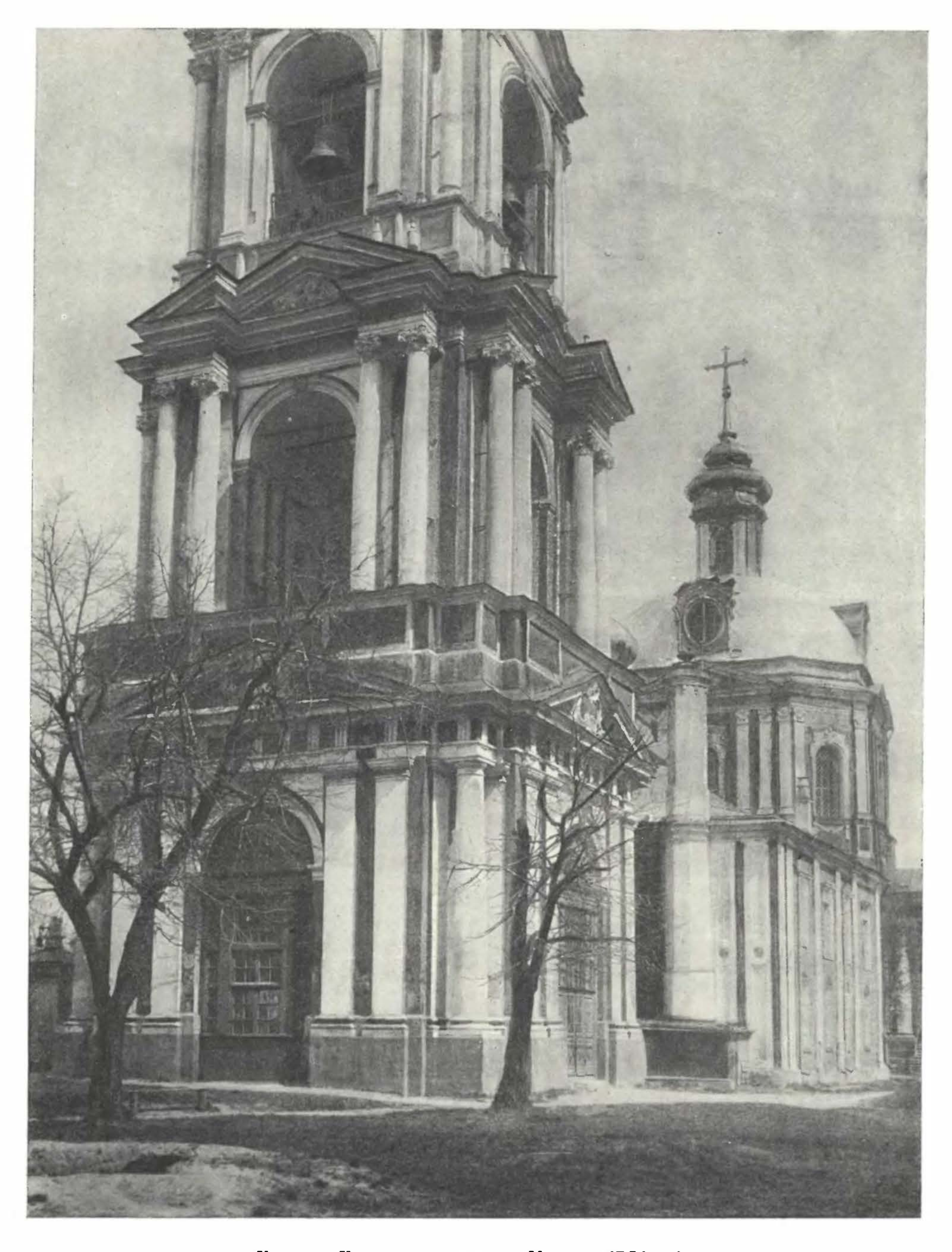
Церковь в селе Ильинском сохранилась до наших дней, хотя и сильно искаженная пристройками и перестройками поздних лет. Небольшая по размерам, она была построена Евлашевым за два года и в 1732 году была уже снаружи закончена, о чем свидетельствует высеченная на ее фризе дата. Из «промемории» Главной дворцовой канцелярии, вызванной неполадками в процессе возведения

[1] «Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода», т. XI, СПб., 1903, стр. 160.

[2] ЦГАДА, ф. Канцелярии правительствующего Сената, кн. 2844, л. 652—653.

[3] Там же, л. 661—662.

[4] Только однажды, летом 1746 года, за выездом Евлашева из Москвы, в Анненгоф приезжал Коробов, и туда был временно приставлен его ученик Обухов (ЦГАДА, ф. Московской дворцовой конторы, кн. 7890, л. 176—182).



Церковь Никиты мученика в Москве. 1751 год.



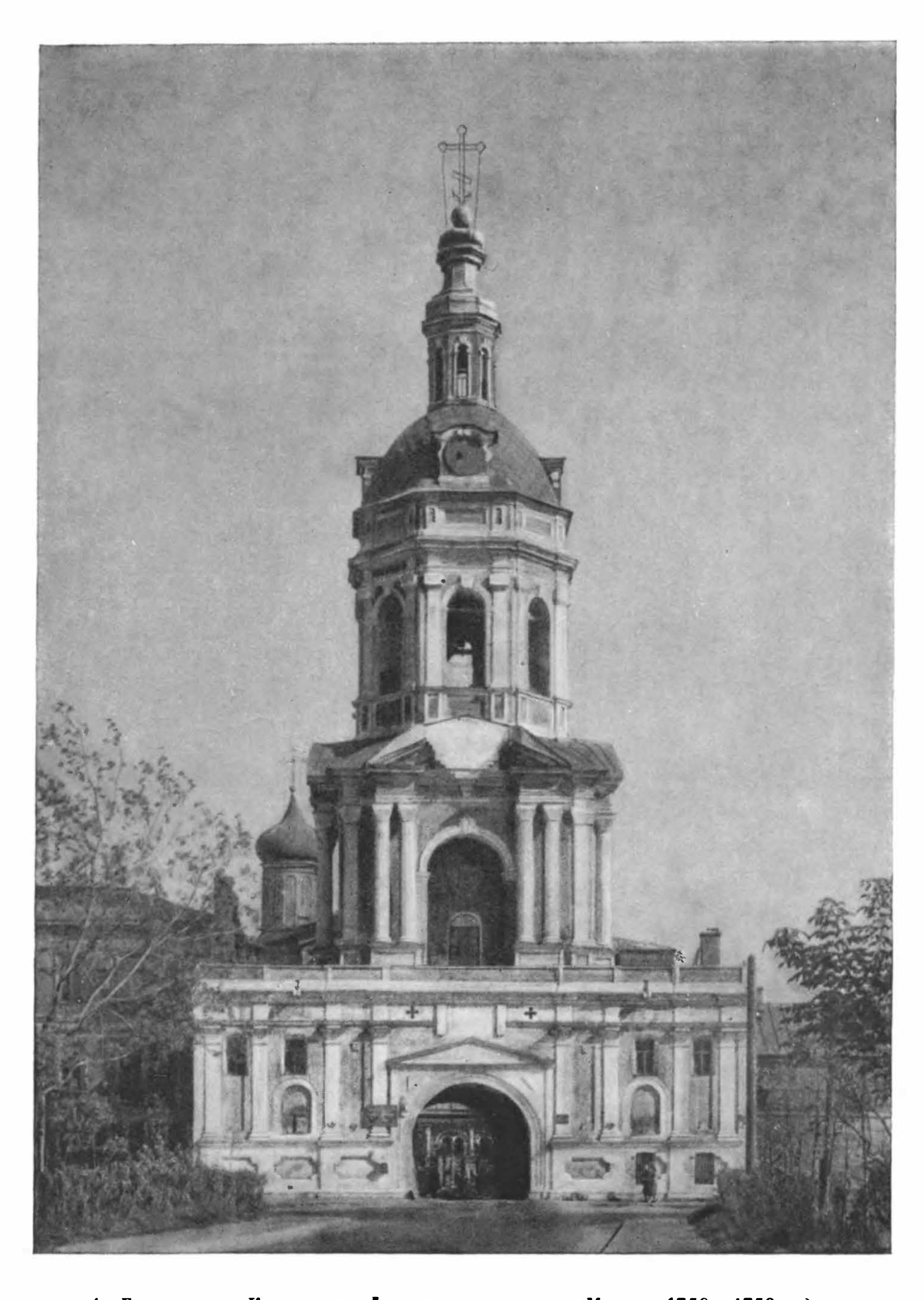
А. Евлашев. Церковь в селе Ильинском (ныне Усово) под Звенигородом. 1732 год.

здания, следует, что Евлашеву было велено, по сломке старой церкви, построить всю вновь каменную, «как была старая»[1]. Последнее требование понималось в XVIII веке весьма условно, и Евлашев мог считать для себя обязательным выдержать только общий тип постройки — «восьмерик на четверике», что он и сделал (*стр. 260*).

Особенного внимания заслуживает основной замысел: в настоящее время оштукатуренная, церковь была построена по старой русской традиции — из кирпича, с белокаменными деталями. Весь карниз четверика, прекрасно прорисованные капители, фриз и наличники окон высечены из камня. В этом отношении Евлашева можно считать подлинным предшественником Баженова, столь любившего сочетание кирпича с белым камнем.

Естественно, что Евлашев, показавший себя уже в гезельском звании крупным мастером, должен был проявить свое искусство и в других постройках. Самый популярный после Ухтомского зодчий Москвы не мог ограничивать

[1] ЦГАДА, ф. Московской дворцовой конторы, кн. 41103—41151, л. 161—175.



А. Евлашев. Колокольня Донского монастыря в Москве. 1750—1753 годы.

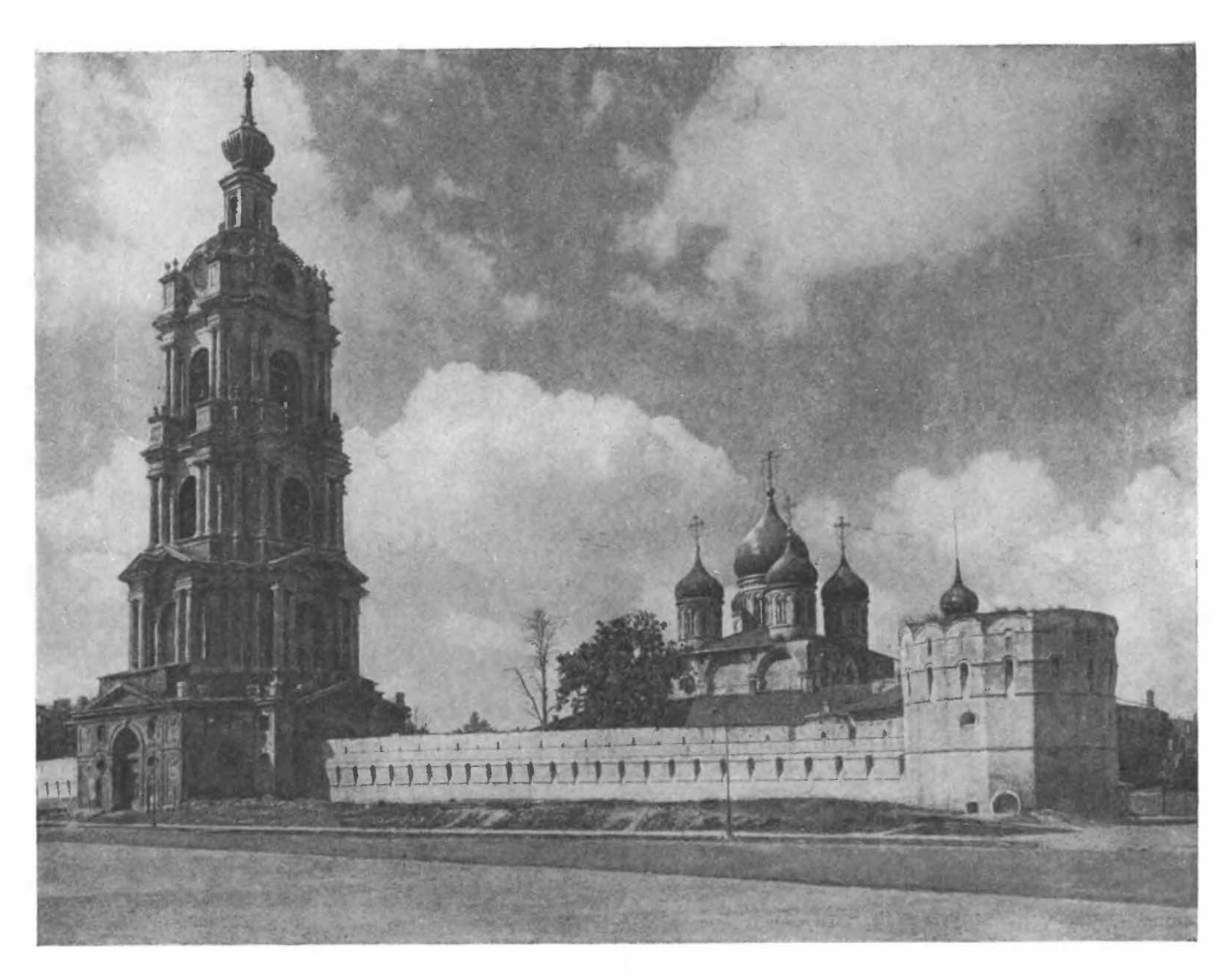
свою деятельность одними дворцовыми постройками, да еще по чужим проектам, но до сих пор точно установлена еще только одна его постройка — колокольня Донского монастыря (*стр. 261*). Она была начата в 1730 году знакомым нам по Петербургу архитектором Шеделем, который успел только заложить ее фундаменты и выложить к осени ворота на высоту двух сажен, вслед за чем он уехал в Киев, посланный туда для строительства колокольни Киево-Печерской лавры. После его отъезда постройка колокольни Донского монастыря не возобновлялась двадцать лет, пока монахи не собрались со средствами, чтобы продолжить строительство. В 1750 году они начали переговоры с Ухтомским, который сделал проект, но с Ухтомским почему-то не поладили и обратились к Евлашеву. В том же году он приступил к сооружению колокольни по собственному проекту[1]. Евлашев вел постройку до конца 1753 года, но завершить ее не успел, так как тяжело заболел и почти лишился зрения. В следующем году он отпросился в продолжительный отпуск для восстановления здоровья, но оправиться не смог и в сентябре 1760 года скончался[2].

Колокольня Донского монастыря прекрасно сохранилась, но уже с первого взгляда видно, что ее архитектурный убор не доведен до полного завершения. Евлашев задумал ее ярусной, в типе «восьмерик на четверике», но той же русской традиции — сочетание кирпича с белым камнем, — которая положена в основу церкви в Ильинском. Уже одно это повторное возвращение к прерванной традиции говорит о художественной направленности и вкусе зодчего, ищущего новый архитектурный образ. К этому, несомненно, побуждало его соседство прекрасной надвратной церкви Тихвинской богоматери того же монастыря, сооруженной за сорок лет перед тем, быть может, Зарудным, от которой он явно отталкивался. Капители колонн четверика и пилястров восьмерика остались только оболваненными для дальнейшей резьбы по камню прямо на месте; не доделана и интересно задуманная обработка четырех разорванных фронтонов четверика. Вложив в кладку раскрепованного карниза гигантский замок ступенчатой формы, Евлашев готовил его в качестве постамента для декоративной скульптуры, занимающей центр тимпана. Колокольня Донского монастыря еще красноречивее, чем церковь в Ильинском, говорит о большой творческой самостоятельности зодчего, но этих двух достоверных его произведений слишком мало, чтобы по ним можно было определить другие его работы.

Из многих учеников и гезелей, работавших в «команде» Евлашева по строительству Анненгофского и других дворцов, должен быть в первую очередь отмечен Иван Жеребцов (1724— конец 1780-х годов), архитектор большого

[1] И. Забелин. Историческое описание Московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893, стр. 73.

[2] ЦГАДА. ф. Канцелярии Д. В. Ухтомского, св. 2, д. 88, л. 2. Есть еще одна несомненная постройка Евлашева — церковь в его родовом имении Вишнякове под Подольском. Строгая архитектура церкви, почти вплотную приближающаяся к стилю классицизма, показывает Евлашева мастером, не отстававшим от передовых идей. Возможно, что первоначально храм был чисто центрическим, а колокольня появилась позднее («Русская архитектура первой половины XVIII века», иллюстрация на стр. 397).



И. Жеребцов. Колокольня Новоспасского монастыря в Москве. 1759—1784 годы.

дарования. Его Евлашев выделял перед всеми другими наравне с К. Бланком, то и дело ходатайствуя об улучшении их служебных и бытовых условий. Сын живописца, Жеребцов в 1754 году был произведен в «гезели» и до 1762 года успел получить звания «заархитектора» и «архитектора»[1]. В 1758 году московский Новоспасский монастырь подал челобитную об ассигновании ему средств на постройку колокольни. Проект и смета были составлены Жеребцовым, деньги вскоре отпустили, и в следующем году началась постройка. Однако выделенных средств хватило только на сооружение мощного основания и второго яруса, после чего строительство, длившееся три года, прекратилось. В таком состоянии колокольня простояла семнадцать лет, и нужные средства выхлопотали только в 1779 году, когда тот же Жеребцов стал продолжать начатое дело. Однако средства опять не позволили осуществить полностью первоначальный замысел

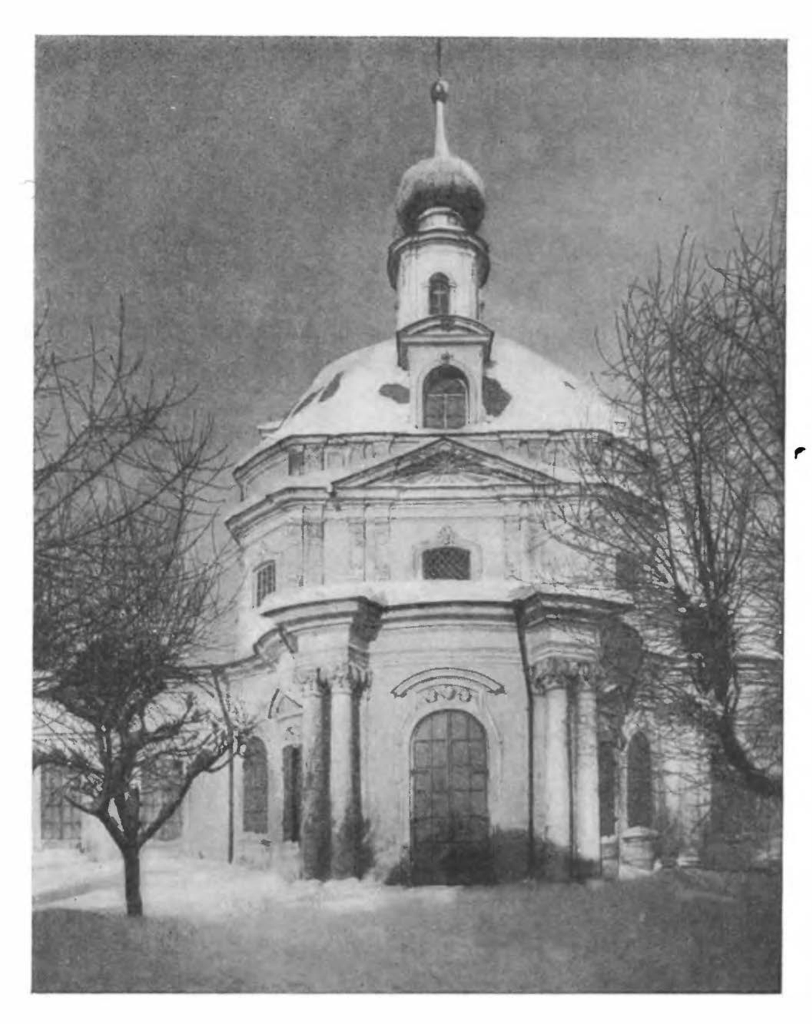
[1] Последнее звание он поставил на подписном плане Преображенского дворца, датированном маем 1762 года (ЦГАЛА).



К. Бланк. Церковь Бориса и Глеба в Москве. 1761—1764 годы.

пятиярусной колокольни, и Жеребцов был вынужден отказаться от верхнего яруса, переработав проект только на четыре яруса (*стр. 263*). Закончить постройку удалось лишь в 1784 году.

Третьим по значению московским архитектором после Ухтомского и Евлашева был Карл Иванович Бланк (1728—1793). Ученик своего отца Ивана Яковлевича Бланка, с 1748 года — Ухтомского, а с 1749 года — Евлашева, он в этом году, по прямой рекомендации Растрелли и, вероятно, по совету Евлашева, впервые привлекается для участия в восстановлении шатра Новоиерусалимского собора. То, что позднее сделал здесь Бланк, само по себе интересно и даже значительно, но малая опытность автора и отсутствие у него чувства меры



К. Бланк. Церковь Екатерины мученицы в Москве.
1765—1770 годы.

привели к такому нагромождению мало связанных между собой форм, что в ряде случаев вместо гармонии получился явный диссонанс, исказивший художественный замысел Растрелли. Вся декорация перенасыщена, слишком богата и притом мелочна и дробна. Неистовая заполненность утомляет глаз, который ищет хоть где-нибудь гладкого куска стены, чтобы на нем отдохнуть. И все же, при всех недостатках этой необычной затеи, ей нельзя отказать в своеобразной красоте, особенно благодаря эффекту цветовых сочетаний белого с бирюзовым, производивших сказочное впечатление.

Когда в 1759 году Бланк закончил свою работу, началось невиданное паломничество в Новый Иерусалим. Здесь перебывала вся Москва, приезжали и издалека, чтобы полюбоваться диковинной изукрашенностью ротонды. Бланка возносили до небес, и это сильно помешало ему двигаться вперед и изживать свои недостатки. Он сразу становится первым архитектором Москвы; московская

знать и богачи заваливают его заказами, сперва на проектирование и постройку церквей, а затем — особняков и усадеб. Едва ли не первым был заказ графа И. Д. Воронцова на постройку церкви Николы в Звонарях на Рождественке (ныне ул. Жданова). Неизвестны обстоятельства этого заказа, но прославленная усадьба Воронцова, занимавшая в то время громадную территорию между Рождественкой, Кузнецким мостом и Петровкой, с Неглинкой в ее пределах, свидетельствовала о его несметном богатстве. Тут же на Рождественке был дом К. И. Бланка, и оба они — и Бланк и Воронцов — были прихожанами старой церкви. Начатая в 1760 году новая церковь была закончена через два года. Церковь не дошла до нас в своем первоначальном виде: малая по размерам, почти домовая по характеру, она была выстроена в типе восьмерика на четверике, но с обработкой декоративными формами середины XVIII века. Существующие сейчас трапезная и колокольня пристроены в начале XIX века и сильно исказили архитектуру церкви, и без того достаточно бедную выдумкой[1].

Следующим был заказ графа А. П. Бестужева-Рюмина на постройку не существующей ныне церкви Бориса и Глеба у Арбатских ворот, сооруженной Бланком в 1761—1764 годах. В противоположность предыдущей постройке, четверик которой выдержан в прямоугольных формах, эта церковь получила барочное закругление четверика (*стр. 264*). Церковь Бориса и Глеба, как и все церковные постройки Бланка, не может быть причислена к памятникам большого искусства.

Во время коронации Екатерины II Бланк в качестве главного архитектора Москвы был представлен царице и с тех пор пользовался ее постоянным вниманием. Тогда же в придворных кругах возникла мысль о сооружении двух церквей во имя святых, память которых связана с днями восшествия Екатерины на престол — Кира и Иоанна и Екатерины мученицы. Императрица поручила постройку церквей Бланку, который в декабре 1764 года уже представил ей составленный им проект церкви Кира и Иоанна на Солянке. Несколько позднее был утвержден и проект церкви Екатерины мученицы на Б. Ордынке (*стр. 265*). Обе постройки были выполнены Бланком в 1765—1770 годах. Сравнение проекта церкви Кира и Иоанна, превращенной позднее в Сербское подворье, со снимком не существующей более постройки показывает как способ реализации проекта, так и характер последующих искажений. Надо сказать, что оба памятника сочинены архитектором довольно примитивно: в первом случае — с безвкусной обработкой пилястров цветочной лепниной, во втором — путем превращения их в род консолей.

Помимо церквей, Бланк в этот период и в более поздние годы, когда в его творчестве наметился постепенный переход к классицизму, строил много особняков в Москве и усадеб в ее окрестностях. Ему принадлежит так называ-

[1] П. Сытин. Из истории московских улиц. М., 1948, стр. 96—97; И. Кондратьев. Седая старина Москвы. М., 1893, стр. 369—370; «Путеводитель по Москве», под ред. И. Машкова. М., 1913, стр. 187.



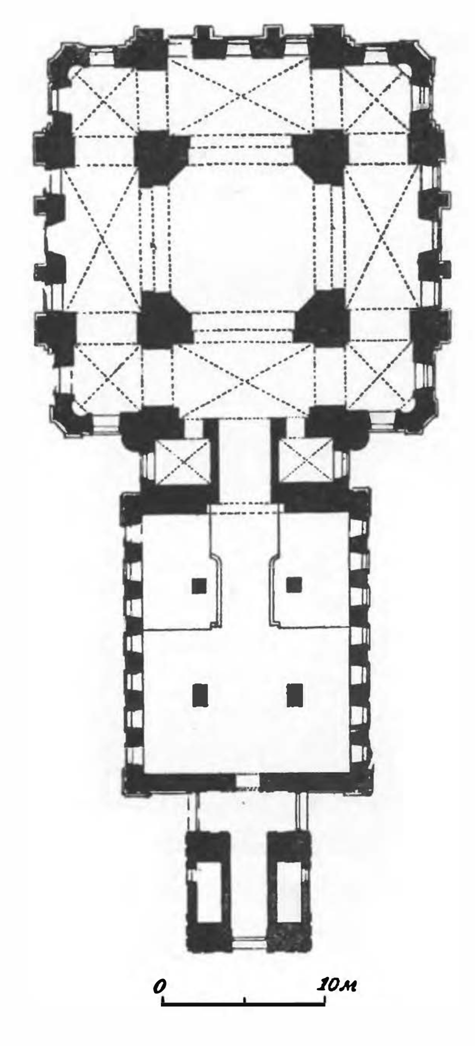
Дом М. Ф. Апраксина в Москве. 1766 год.

емый «голландский домик» в усадьбе Воронцовых — Воронове; им в 1785 году построен дом А. Р. Воронцова на Воронцовской улице в Москве[1], сохранившийся до наших дней, хотя и в искаженном виде. Бланк был главным строителем здания присутственных мест в Кремле по проекту Казакова (ныне здание Совета Министров СССР), строителем здания Воспитательного дома в соавторстве с Фельтеном, Екатерининского дворца по проекту Кваренги и некоторых других крупных казенных сооружений.

Среди нескольких уцелевших московских особняков периода деятельности Ухтомского заслуживает в первую очередь быть упомянутым дом графа М. Ф. Апраксина на Покровке (ныне ул. Чернышевского), построенный в 1766 году и неправильно считавшийся то домом Разумовского, то домом Трубецких (*стр. 267*)[2]. Несмотря на позднюю дату постройки, это здание всецело принад-

[1] «Архив Воронцова», кн. XXXII. М., 1886, стр. 224, 503.

[2] История дома и его владельцев установлена Г. А. Красноцветовым на основании архивных материалов. Разумовским дом никогда не принадлежал, к Трубецким перешел только в 1822 году. На принадлежность дома Апраксиным впервые указал В. В. Згура («Монументальные памятники».— В кн.: «Музеи и достопамятности Москвы». М., 1926, стр. 442).



План церкви Климента в Москве.

лежит по своему архитектурному облику к более раннему периоду и для стиля конца 1760-х годов является весьма запоздалым, что затрудняет определение его автора. Если это не произведение Ухтомского, которому его неоднократно приписывали, то возможно участие в его постройке Бланка, работам которого вообще была свойственна стилистическая консервативность. На эту же мысль наводит некоторая мелочность и дробность форм.

В документах, относящихся к московскому строительству середины XVIII века, часто встречается имя архитектора Василия Саввича Обухова, который хотя и был старше по возрасту перечисленных выше зодчих, но уступал им в творческом отношении[1]. До сих пор даты его рождения и смерти не выяснены, хотя сохранилось много сведений о прохождении им службы и даже уцелели три его постройки, представляющие, правда, мало интереса. Перебывавший поочередно в учениках и помощниках у различных мастеров, начиная с Мичурина и Коробова и кончая Евлашевым, Обухов привлекался главным образом для обмеров и выполнения чертежей с натуры и для копирования проектов. В 1748 году он выстроил по своему проекту существующее до сих пор двухэтажное здание ризницы, примыкающее к собору Донской богоматери[2]. Ее архитектура обнаруживает явную отсталость от века, заметную и в двух его других дошедших до нас достоверных постройках: церкви Иоанна Предтечи в Кречетниках и церкви в дворцовом селе Мячкове. Первая, сооруженная в 1753—1761 годах[3], не прибавляет ничего нового к застывшим, старым формам «восьмерика на четверике», если не считать барабана купола и несколько видоизмененных разорванных фронтончиков на наличниках. Вторая отличается от нее только тем, что

[1] Василия Обухова не следует смешивать с его однофамильцем Петром Обуховым, работавшим в Смоленске и Новгороде.

[2] И. Забелин. Историческое описание Московского ставропигиального Донского монастыря, М., 1893, стр. 184.

[3] И. Виноградов. Московская Иоанно-Предтеченская, в Кречетниках, церковь. — В кн.: «Труды Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской епархии», т. I. М., 1904, стр. 6—7.



Церковь Климента в Москве. 1754—1774 годы.

воскрешает пятиглавие. Она выстроена в точности по подписному обуховскому проекту 1751 года, хранящемуся в Центральном Государственном архиве древних актов.

Есть в Москве еще один загадочный памятник, о котором нельзя умолчать, ибо он является крупнейшим по размерам и типичнейшим по формам сооружением: храм Климента на Пятницкой улице (*стр. 268, 269*). Он загадочен не только потому, что до сих пор не выяснен его автор, но и потому, что, принадлежа по своему художественному облику середине XVIII века, он закончен постройкой в 1770-х годах, запоздав своим появлением на добрых четверть столетия. По своему облику он выпадает из круга московских памятников данного периода, будучи наделен скорее чертами петербургской архитектуры, но архитектуры высокого стиля, притом не имеющей прямой аналогии с творчеством ведущих мастеров Петербурга. Здание превосходно задумано, логично расчленено и отлично выполнено. Квадратное в плане, оно завершается столь удачно найденным сочетанием главного и боковых куполов, что данная композиция не только не уступает созданным ранее, но и превосходит их. Основной куб расчленен на два этажа: нижний, невысокий, богато рустованный, и верхний, имеющий характер бельэтажа, на половину выше нижнего. Внутренность храма залита светом, льющимся из громадных окон, украшенных снаружи скульптурными наличниками. Очень эффектен высокий иконостас, уходящий в самый купол и обильно убранный колоннами, статуями, картушами. Церковь Климента, бесспорно, выдающееся произведение архитектуры; уже одно то, что мы видим в ней новое, ниоткуда не заимствованное построение пятиглавия, говорит о пытливом уме, чрезвычайной одаренности и чувстве современности автора проекта.

Ознакомление с историей постройки церкви Климента никак не способствует выяснению ее автора. В XVII веке строителями церквей были цари, бояре, «гости»; в XVIII веке, с ростом торговли и развитием промышленности, эта роль перешла к именитому московскому купечеству. Именно купцами выстроено подавляющее большинство церквей XVIII века. Купцы выстроили и церковь Климента на Пятницкой, или, как она называлась в течение двух столетий, «церковь Климента папы римского и Петра Александрийского на Ордынке в Ордынках». Построенная из дерева на месте битвы с польскими интервентами в 1612 году, вскоре после их изгнания, она в 1686 году была за ветхостью сломана, и на ее месте выстроена каменная. В 1720 году купцом Иваном Комленихиным церковь была расширена и перестроена, а в 1769 году и она была сломана и на ее месте выстроена нынешняя купцом Матвеевым[1]. Этими скудными данными исчерпываются все наши сведения, имевшиеся и в

[1] «Путеводитель к древностям и достопамятностям московским...», ч. 4. М., 1793, стр. 53; «Москва или исторический путеводитель по знаменитой столице государства Российского», ч. III. М., 1831, стр. 288; А. Мартынов и И. Снегирев. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города, т. I. М., 1875, стр. 81. Иногда церковь приписывалась Евлашеву. См., например: «Сокровища русской архитектуры». М., 1950, стр. 241.

синодике церкви 1910 года, в котором дана лишь более развернутая дата постройки: 1754—1774 годы. За отсутствием надежных данных нам пока придется отказаться от бесполезного гаданья об авторе храма.



В силу каких причин складывается постепенно то яркое своеобразие облика, жизни и нравов различных городов, что мы наблюдаем во всех странах мира и что создает столь неповторимые явления культуры? Если даже незначительные города, у нас и за рубежом, как старые, так и вновь нарождающиеся, имеют свое особое, самобытное лицо, то что же сказать о Москве и Петербурге, возникших и развивавшихся в условиях коренным образом различных? Не случайно тема о существенных различиях между Москвой и Петербургом не переставала на протяжении столетия занимать умы русских писателей от Радищева до Белинского и Герцена.

Не естественно ли, что совершенно различной должна была стать архитектура двух столиц, если одна из них продолжала свою многовековую жизнь, а другая появилась внезапно на новом месте. И действительно, петербургская архитектура XVIII века имеет черты, весьма отличные от московского зодчества той же поры, сохраняя лишь общие им обоим признаки русского искусства. Да и не могло не быть различия между архитектурой, выросшей на ровной площади, без малейших бугорков, на берегах многоводной реки, и архитектурой, расположенной на ряде холмов, пересеченных оврагами и речками. На Неве здания вытягивались по прямой линии, на Москве-реке лепились по отрогам и скатам; там они отличались строгостью и некоторой сухостью, здесь приобретали живописность и интимность.

Но самое главное отличие в архитектуре обоих городов заключалось в том, что Москва, не чуждаясь новшеств, выдвинутых жизнью и успехами техники, продолжала жить одновременно и своими стародавними традициями, развивая прежние архитектурные приемы в новом претворении. Петербург же был вынужден искать в корне новые методы, диктуемые другими топографическими условиями и новым жизненным укладом. И там и здесь поиски даровитейших мастеров дали результаты, несказанно обогатившие русскую архитектуру и подготовившие блестящий ее расцвет во второй половине XVIII века.



ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

М. А. Ильин

Деревянное зодчество XVIII века изучено пока еще крайне недостаточно, и потому не всегда представляется возможным с должной полнотой судить об этой интересной области русского архитектурного искусства. Не следует забывать, что жилые и общественные здания того времени в большинстве своем были деревянными, определяя не только облик деревни, но и вид городов новообразованной Российской империи.

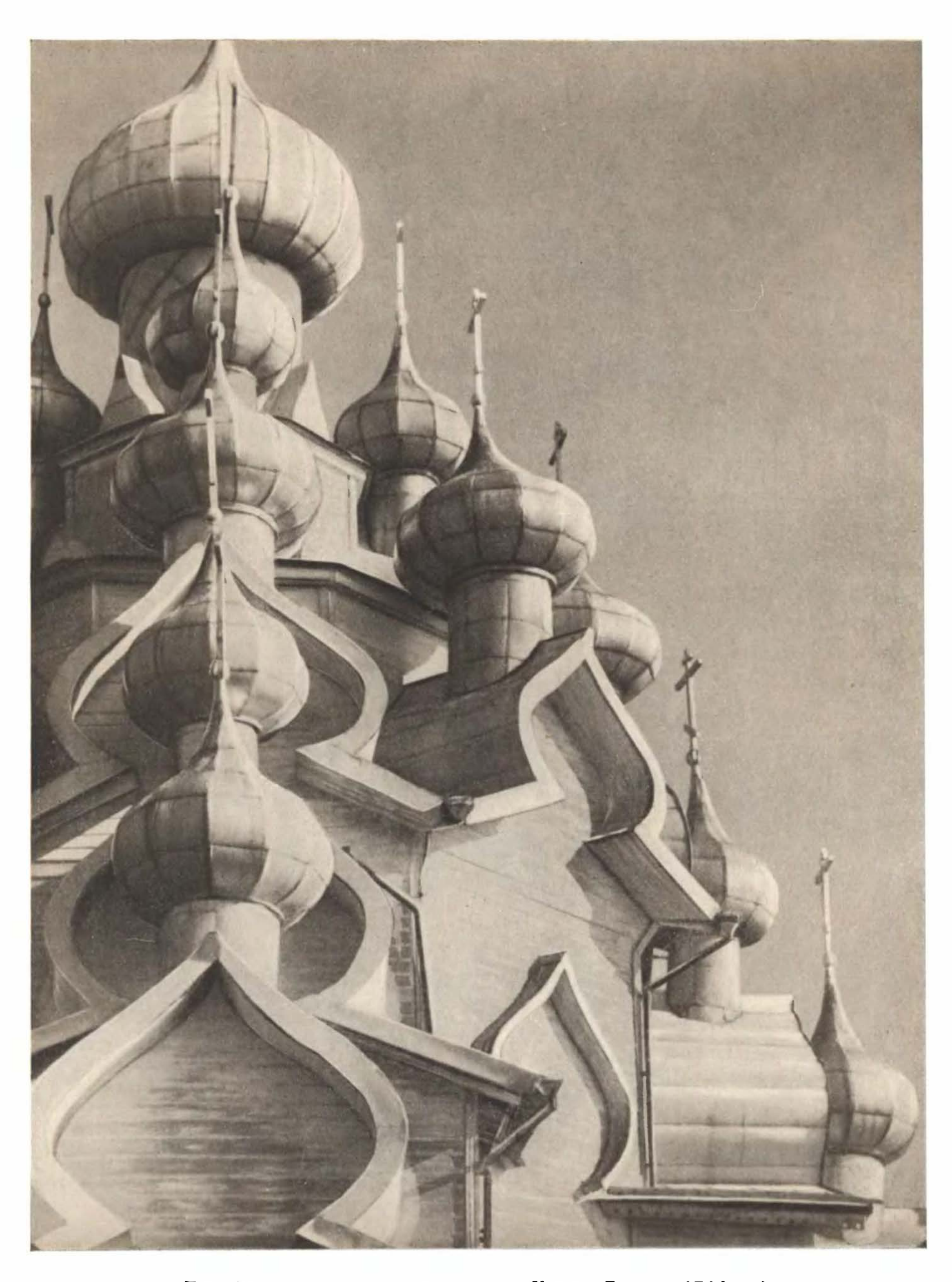
Во второй половине XVII века не только было создано значительное количество новых типов зданий[1], но и существенно стал изменяться их характер. Одно лишь появление и относительно широкое распространение стекла, этого нового строительного материала, обусловило решительное изменение облика деревянных построек.

Стекольчатые — «красные» — окна встречаются уже с XVII века, но лишь в начале XVIII века освоение производства стекла привело к его удешевлению, что дало возможность более широко использовать его в архитектуре. Дома, благодаря большим окнам, выглядели совершенно иначе, чем в предшествующую эпоху. Вместо глухих объемов клетей с еле видными волоковыми окнами с начала XVIII века вырабатывается новый тип здания. Он принципиально отличается от прежнего жилища как внутри, так и снаружи.

Примером изменений, происшедших в деревянном зодчестве, может служить дом Петра I, выстроенный для него в 1702 году в Архангельске[2]. По своему общему плану (две жилые клети по сторонам увеличенных сеней, с примыкающим к ним отдельным объемом столовой) он не представляет чего-либо ори-

[1] И. Грабарь. История русского искусства, т. I, стр. 348—350; С. Забелло, В. Иванов и П. Максимов. Русское деревянное зодчество. М., 1942, стр. 39—48. См. также том IV настоящего издания, стр. 91—120.

[2] Ныне в музее в Коломенском. См. С. Забелло, В. Иванов и П. Максимов. Указ. соч., табл. 58.



Преображенская церковь погоста Кижи. Главы. 1714 год.

гинального, но довольно большие окна с мелкостекольчатыми рамами придают его облику черты нового. Какой бы сложностью объемной композиции и затейливостью убранства ни отличались прежние деревянные дома, они все же производили впечатление суровости и замкнутости, что во многом зависело от волоковых окон, походивших на бойницы. Дом же Петра выглядит приветливым и гостеприимным. Наличие относительно больших оконных проемов рождало необходимость в новых декоративных деталях. Так, появляются наличники, обрамляющие окно, и ставни.

Подобных жилых построек в начале XVIII века было еще немного. Иностранец Х. Ф. Вебер, посетивший Москву в это время, указывал, что «бóльшая часть домов в Москве деревянные и сложены они почти так же, как деревенские избы»[1]. Но уже в 1728 году был издан указ, предписывавший строить деревянные жилые здания в границах Белого города Москвы «по улицам или во дворех и крыть гонтом или тесом без скалы, окна делать по препорции, избы токмо не волоковые»[2]. Наличие значительных по размерам окон внесло в архитектуру деревянных зданий новые соотношения. Все более отчетливо стали обозначаться этажи (если здание было двух- или трехэтажным). Постепенно исчезала разница между деревянной и каменной архитектурой. Позднее, во второй половине XVIII столетия, эта грань еще больше стерлась, когда стали применять штукатурку, которая придала деревянным постройкам вид каменных.

Новые полюбившиеся приемы в убранстве деревянных зданий, естественно, вызвали более серьезные изменения в их общей композиции. Стекольчатые окна с наличниками и ставнями (нередко расписанными красками) стали сосредоточиваться на той стене, которая была обращена в сторону улицы. Так зарождался главный фасад, существенно влиявший на общее объемное построение здания и его планировку. Все эти изменения происходили, конечно, не сразу. В фасадах многих зданий наблюдается соединение волоковых окон с «красным» стекольчатым, занимавшим обычно центр, что хорошо связывало окна с треугольником высокого рубленого фронтона[3].

Появление в начале XVIII века домов с новым построением фасадов наблюдается не только в Москве и Петербурге. В Переяславле Рязанском (современная Рязань) «роспись» 1706 года отмечает некоторые новые архитектурные приемы в деревянном зодчестве. В городском Кремле находилась, например, «горница с комнотою на жилых подклетах», имевшей «в красных окошках 3 оконницы»[4]. Горница и комната образуют единый объем, что позволяет видеть в этой постройке так называемое пятистенное здание, планировка которого, благодаря своей экономичности, повлияла и на планировку каменных зданий.

[1] «Записки Вебера».—«Русский архив», 1872, стр. 1358.

[2] В. Сытин. История планировки и застройки Москвы, т. I. М., 1950, стр. 234.

[3] В крестьянской архитектуре конца XVIII— начала XIX века такая композиция фасада — явление нередкое.

[4] «Рязань. Материалы для истории города XVI—XVIII столетий». М., 1884, стр. 124.

Подобные пятистенные деревянные дома стояли на каменных или деревянных же подклетах («погребах»), зимой использовавшихся для жилья. Та же «роспись» Переяславля Рязанского упоминает о том, что на одном из зданий имелся «чердак», т. е. хорошо известный в древнерусском зодчестве небольшой терем, обычно крытый шатром. Такие дома обносились оградами в виде заборов или остроконечного тына. Двустворчатые ворота с калиткой, крытые тесом, дополняли комплекс городской усадьбы[1].

Представление об архитектуре деревянных жилых и общественных зданий первой половины XVIII века могли бы дать гравюры (Зубова, Махаева, де Витта, Пикарта и др.), изображающие панорамы Москвы и других русских городов. Однако художники, создававшие эти панорамы, обращали внимание преимущественно на основные, наиболее значительные каменные городские здания. Изображенные на их листах жилые дома обычно даны обобщенно. Нельзя даже определить, каменные они или деревянные. Лишь в отдельных случаях художники изображают деревянные крыши с полицей, небольшие «чердаки»— теремки, печные трубы и т. д. Естественно, что ограниченное число подобных деталей не позволяет сделать какие-либо далеко идущие выводы.

Отмечая изменения, происходившие в архитектуре деревянных зданий первой половины XVIII века, следует указать, что еще в середине столетия строились дома старого типа (в особенности в деревнях и провинциальных городах). Примером подобного здания может служить деревянный дом в Сольвычегодске, датированный 1750 годом[2]. Он мало чем отличается от деревянных жилых зданий XVII столетия.

Пригородные усадьбы дворянства в первой четверти XVIII века во многом походили на дворянские дворы в городе. Так, в селе Пузе Арзамасского уезда в 1723 году существовала усадьба со следующими постройками «хоромного строения»: горница с комнатой на теплых подклетах, к которым были прирублены сени с крыльцом; в сенях находились два чулана. Эти хоромы, крытые лубьем и драньем, имели, как и в старину, повалушу и баню. Крыльца нередко увенчивал шатрик. Большое значение придавалось оградам. Усадьба села Богословского в Болховском уезде была, например, огорожена специальным забором со столбами, имевшими точеные балясины и «дощатые решетки»[3]. В усадьбу обычно вели двустворчатые ворота, над которыми высился шатер, покрытый тесом: у ворот находилась караульная изба[4]. Примечательно, что аналогичная планировка сохранялась и при строительстве каменных усадеб, о чем можно судить по подмосковной Я. Брюса — Глинки.

[1] «Рязань...», стр. 124.—Подобное здание было обнаружено в рязанском Кремле. См. Н. Милонов. Разведки 1929—1930 гг. в Переяславле Рязанском.—«Проблемы истории докапиталистических обществ», 1935, № 5—6, стр. 135—137 (автор ошибочно относит это здание к XV веку).

[2] С. Забелло, В. Иванов и П. Максимов. Указ. соч., табл. 57.

[3] «Материалы по истории крестьянского и помещичьего хозяйства первой четверти XVIII в.». М., 1951, стр. 20—21, 23.

[4] Там же, стр. 316.

Постепенно в сельских усадьбах, выстроенных из дерева, также начинали сказываться архитектурные новшества. Так, в селе Якшине Московского уезда в 1723 году имелся «двор вотчинников (Г. И. Волконского. — *М. И.*), подле ево по одну сторону сад, а по другую сажена роща, а в ней дворового и хоромного строения полата кладовая; того двора и сад и роща, городьба и ворота решетчатые, выкрашены белыми и красными красками. . А те все белыя горницы, и люцкие избы, и онбары, и погребы, и сораи, и заднеи ворота, и поварня кругом построены под одну кровлю в линею»[1]. В появившихся парках строятся беседки — «полатки»[2].

Хотя сельские усадьбы начала XVIII столетия еще во многом походили на прежние деревянные хоромы, однако отдельные детали свидетельствуют о существенных нововведениях: определенной ориентации дома, обилии больших застекленных окон и т. д. В селе Петровском, под Москвой, «что была пустош Княжищево», где позднее М. Ф. Казаков выстроил прославленный своими художественными достоинствами дом, барон П. П. Шафиров воздвиг в начале XVIII века обширную усадьбу, о которой по документам известно, что она имела пышные хоромы с шестью светлицами и большими красными окнами; в этих светлицах было три изразцовые печи. У реки была поставлена особая светлица и баня с сенями, крытая гонтом[3]. По-прежнему одним из главных украшений комнат служили изразцовые зеленые печи, хотя уже в 1723 году в усадьбе села Селезнева под Рузой упоминается печь «васильковая по белой земле»[4].

Особой роскошью отличалась усадьба М. П. Гагарина в Сенницах близ Зарайска. «Хоромное строение» состояло из шести светлиц с сенями. Выделялась своей отделкой крестовая светлица, в которой стены были обиты золоченой с рисунком кожей, потолок был оклеен бумагою и расписан краской; слюдяные окна были также расписаны; роспись имели и двери столярной работы с лужеными металлическими частями. По краю кровли шел парапет из точеных балясин; над выходом из сеней высилась надстройка («чердачек»), а впереди располагалась лестница с перилами из точеных же балясин[5]. Здесь уже ярко сказывается то новое, что все настойчивее проникало в деревянную архитектуру. На воротах, ведших во двор усадьбы, была поставлена «светлица», что напоминало композицию московских триумфальных арок, сооруженных по случаю встречи войск после полтавской победы. Рубленые ворота были «расписаны по кирпичному, и затворы у ворот расписаны красками». При усадьбе имелся сад, который был отгорожен решеткою со стороны двора, а с улицы — забором. Тут

[1] «Материалы по истории крестьянского и помещичьего хозяйства первой четверти XVIII в.», стр. 192, 193.

[2] Аналогичные новшества можно было наблюдать и в окрестностях Петербурга, где сооружались подобные же усадьбы (Ю. Денисов. Усадьба XVIII века на Петергофской дороге. — «Архитектурное наследство», 4. Л. — М., 1953, стр. 149).

[3] «Материалы по истории крестьянского и помещичьего хозяйства...», стр. 205.

[4] Там же, стр. 279.

[5] Там же, стр. 92.

же стояла голубятня. Позади усадьбы располагалась «саженая березовая роща да вокруг того села Сенниц заповедные рощи разных черных лесов»[1]. Последние сведения достаточно отчетливо рисуют формирование русских усадебных парков, достигших столь большого расцвета во второй половине XVIII века.

Начало Северной войны оживило на некоторое время строительство деревянных оборонительных сооружений. В частности, в 1700-х годах были отстроены деревянные укрепления г. Колы, которые по своим формам, однако, мало чем отличались от деревянных крепостей XVII века.

Развитие промышленности вызвало значительное строительство деревянных, промышленных зданий. Утилитарный характер этих зданий, естественно, предопределил их архитектурную композицию. К сожалению, деревянная архитектура промышленных зданий петровского времени почти не изучена, что не позволяет осветить ее должным образом. Но можно думать, что эти сооружения нередко производили внушительное впечатление, если судить по более ранним зданиям соляных предприятий севера (Усолье на Каме), частично сохранившихся до нашего времени[2].

Не менее интересные сдвиги наметились и в области деревянного культового зодчества, особенно в окрестностях Москвы. Замечательные декоративные качества русской каменной архитектуры конца XVII века не могли не сказаться и на деревянных храмах, воздвигавшихся в это же время. П. П. Шафиров построил в своей подмосковной — селе Петровском — деревянную церковь, которая была «выкрашена разными красками, внутри и с лица»[3]. В упомянутом селе Пузе в момент описи, в 1723 году, была «церковь деревянная новая, над четыриком срублен осьмерик, на осьмерике одна глава, на трапезе колокольня осьмеричная; церковь и трапеза и колокольня крыты тесом»[4]. Этот новый тип храма получает широкое распространение. О подобных зданиях дают представление деревянные церкви — Казанская в Загорске (1753) и Крестовоздвиженская в Вышгороде, близ г. Вереи (1757)[5]. Обе они с достаточной полнотой свидетельствуют о сохранявшихся традициях петровского времени, влиявших на протяжении всего XVIII века на каменное сельское культовое зодчество.

В областях, удаленных от Москвы и Петербурга, продолжали жить старые приемы, типичные для архитектуры XVII века. Особенно устойчивы были они на севере Европейской части России. Но и в этих относительно глухих местах можно подметить постепенные изменения внешнего облика многих деревянных храмов. С одной стороны, усложняются силуэт и общее объемное построение, с другой — получают распространение те элементы архитектурной композиции,

[1] «Материалы по истории крестьянского и помещичьего хозяйства...», стр. 93—94.

[2] И. Маковецкий. Памятники древней промышленной архитектуры в Прикамье. — «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 4—5. М., 1954, стр. 136—144.

[3] «Материалы по истории крестьянского и помещичьего хозяйства . . .», стр. 205.

[4] Там же, стр. 19.

[5] Аналогичные храмы можно встретить на севере Европейской части СССР. Таковы церковь села Верпина Архангельской области (1711), храм села Шижнема Ленинградской области (1741) и др.

которые широко применяются в каменной архитектуре рубежа XVII и XVIII веков. К ним в первую очередь относится четко выраженная ярусность, встречающаяся в храмах самого различного типа.

Примером может служить шатровая церковь в селе Ратонаволоке Архангельской области (1722). Ее общая плановая и объемная композиция мало чем отличается от подобных зданий предшествующего времени, но в построении восьмерика применено интересное нововведение. Восьмерик меньше по ширине, чем несущий его сруб четверика, и, в свою очередь, усложнен еще одним небольшим дополнительным восьмериком. Все эти приемы архитектурной композиции обогатили силуэт храма. То же можно сказать и о церкви села Моржегоры (1726; *стр. 277*), где в основании шатров храма и его придела имеется своего рода перехват, столь характерный для фигурных глав каменных храмов XVII века (например, главы надвратной Преображенской церкви Новодевичьего монастыря и др.). Однако как бы ни была значительна сила старых традиций в деревянном культовом зодчестве XVIII века, в нем все же явственно можно заметить появление новых художественных образов и форм, оригинальных композиционных решений.



Церковь Иоакима и Анны села Моржегоры Архангельской области. 1726 год.

Ошибочно считать, что деревянная культовая архитектура этого времени полностью обособлена от идейно-художественного развития остальной русской архитектуры. Чтобы правильно понять ряд замечательных деревянных построек этого периода, их необходимо рассматривать в тесной связи с эволюцией всей русской архитектуры конца XVII — начала XVIII века.

В 1708 году в Вытегорском погосте Вологодской области была построена семнадцатиглавая церковь, замысел которой легенда приписывает самому Петру I (*стр. 278*). По своему плановому построению церковь относится к типу храма «круглу о двадцати стенах». Подобная композиция была известна русским плотникам уже в XV веке (вспомним замечательную деревянную церковь 1490 года в Великом Устюге) и восходила, по-видимому, к еще более древним образцам. В основе плана церкви лежит восьмерик с выступающими по странам света



Покровская церковь Вытегорского погоста Вологодской области. 1708 год.

прирубами. Однако в композиции его объема и верха ярко проявились новые художественные тенденции. Прирубы завершены двойными, поднимающимися друг над другом «бочками», увенчанными главами. Другие главы венчают каждую грань восьмерика, несущего, в свою очередь, также «бочку». В целом образуется необычайно живописная многоглавая композиция, до того времени еще не известная в деревянном зодчестве.

В 1714 году на Онежском озере в погосте Кижи была выстроена знаменитая Преображенская церковь, в которой с редкостным мастерством были развиты приемы храма Вытегорского погоста (*вклейка и стр. 279, 280, 281*). В отличие от него, церковь в Кижах получила в завершении еще два восьмерика под центральной главой. Грани восьмериков и ступенчатые в своей верхней части прирубы увенчаны бочками с главами. В результате был создан не знающий себе равного храм с двадцатью двумя главами, отличающийся необыкновенной цельностью композиции и гармоничным сочетанием всех своих частей. Своеобразие архитектуры Преображенского храма — в использовании ее мастерами приемов, сложившихся в конце XVII века, когда исконная любовь народа к «узорочью», к украшению зданий многочисленными и разнообразными декоративными деталями получила свое наиболее полное художественное воплощение.

Если прежде формы декоративного убранства (бочки, увенчанные главами) сосредоточивались в завершающей части здания, над его карнизом (повалом), то теперь мастера создают такую композицию объемов с их декоративными деталями, которая существенно отличается от предшествующих произведений. Декоративные формы применены, начиная с самого низа и, все возрастая в своем количестве, подымаются к завершающей главе (*вклейка*). Здесь нельзя не заметить близкого сходства с композиционными принципами такого прославленного памятника, как церковь в Филях, или девятиглавой больничной церкви Толгского монастыря под Ярославлем. Обилие довольно значительных по размеру окон еще больше сближает его с названными памятниками рубежа XVII и

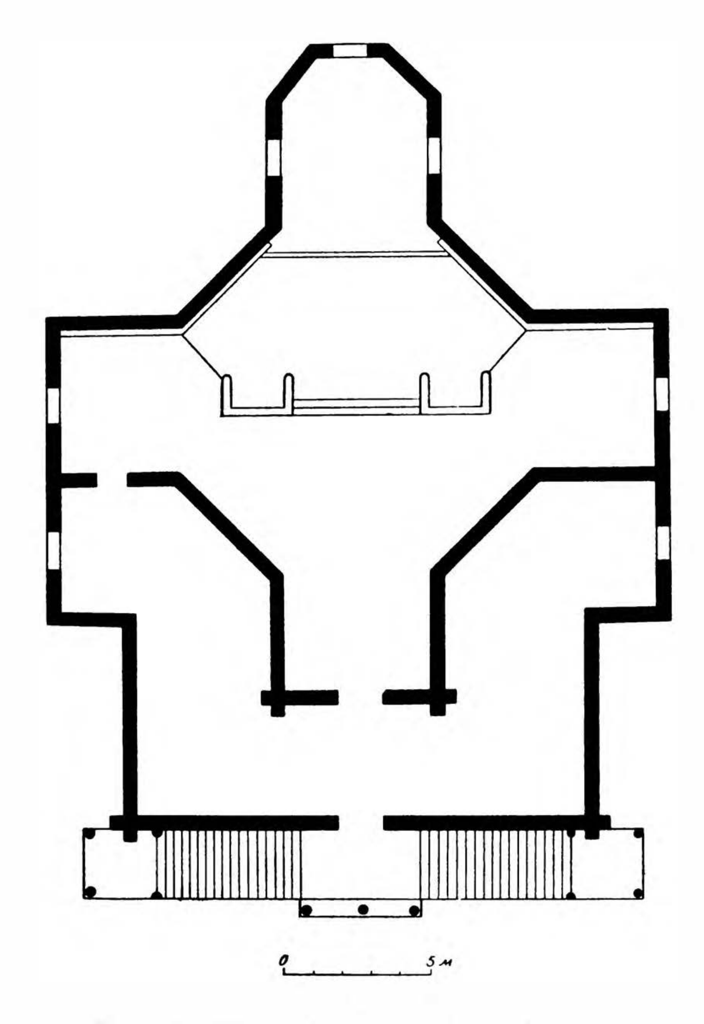


Погост Кижи на Онежском озере.

XVIII веков. Тем самым великое произведение русского плотничьего мастерства входит органической составной частью в историю архитектуры того времени. Прав А. Ополовников, когда он усматривает в этом храме своего рода триумфальное сооружение, воздвигнутое в связи с победами молодой петровской России[1].

Храм погоста Кижи, благодаря своеобразию своей композиции, органически связан с холмистой поверхностью острова, на котором он расположен. Двухмаршевые лестницы-всходы, как бы подхватывая линии пологих скатов холмов, ведут взгляд к вздымающейся величественной пирамиде глав. Словно сказочный город-храм высится здание над гладью вод Онежского озера. Невольно напрашивается сравнение архитектуры этой прославленной церкви с собором Василия Блаженного и с общим видом Ростовской митрополии. Мастера Преображенской церкви погоста Кижи умело использовали великие традиции древне-

[1] А. Ополовников. Выдающийся памятник деревянного зодчества. — «Архитектура СССР», 1952, № 8, стр. 24.



План Преображенской церкви погоста Кижи.

русского зодчества, столь ценившего красоту и своеобразие многоглавых ансамблей [1].

При всей сложности объемного построения и обилии деталей (глав, бочек, восьмериков), храм в Кижах обладает необыкновенной монументальностью, что достигается простотой и лаконичностью ничем не украшенных стен нижней части храма. Их сдержанная суровость противостоит живописности завершения и подчеркивает ее. Некогда, до обшивки стен тесом, это впечатление было еще более сильным. Художественные качества этого выдающегося памятника русского деревянного зодчества настолько велики, что мы вправе считать его одной из

[1] М. Ильин. Собор Василия Блаженного и градостроительство XVI века. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1952, стр. 217—256.—Храм погоста Кижи в известной мере родственен тем многоглавым и многооконным деревянным храмам, которые были построены по приказу ростовского митрополита Ионы Сысоевича в Ростовской митрополии и на его родине в селе Ангелове. Судя по скупым известиям, относящимся к этим произведениям, можно думать, что в основе их замысла лежало желание воспроизвести в дереве прославленный храм Ново-Иерусалимского монастыря, поражавший воображение современников своей красочностью и богатой декоративностью.



Преображенская церковь погоста Кижи. 1714 год.



Богоявленская церковь села Палтога
Вологодской области. 1733 год.

вершин русского плотничьего мастерства и русского архитектурного искусства первой половины XVIII века.

В 1764 году рядом с Преображенской церковью была построена девятиглавая Покровская церковь (композицией своего завершения напоминавшая семиверховую башню Белого города Москвы), а между ними воздвигнута шатровая колокольня (заменена в 1874 году новой). В результате сложился целостный ансамбль, близкий по композиции к группе зданий в Коровниковской слободе в Ярославле.

Изучение деревянных храмов первой половины XVIII века показывает, что церкви Вытегорского и Кижского погостов не являются исключением. Новые композиционные приемы находят относительно широкое распространение и используются в произведениях, порой весьма отличных друг от друга. Любопытным памятником рассматриваемого круга является храм села Палтога в Вологодской области (1733). Здесь в завершении не только повторен четверик основания, но и применено восьмискатное покрытие каждого объема в отдельности (*стр. 282*). Для усложнения объемного и силуэтного построения на месте щипцов



Никольская церковь села Березовец Ярославской области.

поставлены бочки, увенчанные главами. Это намного увеличило живописные качества архитектуры церкви, родственной по своей природе архитектуре Преображенской церкви погоста Кижи. Близка по замыслу к названным произведениям церковь XVIII века в селе Шуя в Прионежском районе Карельской АССР. О связи с каменным зодчеством свидетельствует храм села Березовец Ярославской области (*стр. 283*), на приземистом восьмерике которого поставлен крещатый сруб с главами, сильно напоминающий завершение «строгановской» церкви в Горьком.

Наряду с этими новыми явлениями в деревянном зодчестве можно наблюдать и сохранение старых традиций. Особенно долго архитектурные образы и приемы предшествующего столетия удерживаются на севере России. Таковы, например, шатровые деревянные храмы города Кеми (1714) и села Ненокса (1727) Архангельской области (*стр. 284*), в которых не трудно усмотреть многие черты архитектуры XVI века (собор в Старице), хотя их планы почти полностью совпадают с планом погоста Кижи. Это говорит о том, что при однородном плане завершение храмов могло быть весьма разнообразным. По всему своему внешнему облику XVIII столетию принадлежит и такая постройка, как церковь



Троицкая церковь села Ненокса Архангельской области.
1727 год.

села Кеврола Архангельской области (1712?), в основании шатра которой расположены бочки, увенчанные главами[1].

Деревянное зодчество первой половины XVIII века со всей очевидностью свидетельствует о дальнейшем развитии тех основ народного русского искусства, которые в столь яркой форме проявились в предшествующее время. Вместе с тем в ряде случаев наблюдаются своеобразные «новшества», тесно связанные с изменениями, происшедшими в русском искусстве в петровскую эпоху и позднее. В результате этих изменений начинают складываться те черты, которые определят новый расцвет деревянного зодчества в конце XVIII — начале XIX веков. Именно к этому времени относится замечательная архитектура крестьянских изб как севера России, так и ее центральных областей.

[1] См. также храмы села Поча (1700) Вологодской области и села Конецгорья (1752) Архангельской области (С. Забелло, В. Иванов и П. Максимов. Указ. соч., табл. 110, 108).



ГЛАВА ВТОРАЯ

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Н. Н. Коваленская

Русская живопись первой половины XVIII века еще ждет своих исследователей. Даже в наше время, когда в музеях сосредоточено большое количество произведений XVIII века, мы знаем относительно хорошо только четырех русских художников первой половины столетия — Ивана Никитина, Андрея Матвеева, Алексея Антропова и Ивана Аргунова. Но еще далеко не все выяснено и в отношении произведений этих мастеров. Особенно мало сведений о развитии искусства в самом начале XVIII века; они сводятся лишь к нескольким упоминаниям о том или ином мастере в походных журналах Петра I, в письмах и записках современников. Некоторые данные можно почерпнуть из надписей на гравюрах. Очень редки подписи самих художников на их произведениях. Относящиеся к этому времени опубликованные и еще не опубликованные архивные документы весьма скудны для первых годов XVIII века, особенно в отношении портретной живописи. А между тем, именно она представляет для нас большой интерес, так как в этой области с самых первых шагов русские художники достигли крупных успехов.

Однако в первые годы XVIII века не живописные портреты определяли пути развития русского искусства. Практический характер предъявлявшихся к нему требований выдвинул на первое место рисунок и гравюру. Первыми мастерами, вывезенными Петром из-за границы, были именно граверы: Схонебек, Пикарт и другие. Граверами были и первые крупные русские художники, как, например, Алексей Зубов. В направлении развития графики были сделаны и первые шаги по организации художественного образования.

Неслучайно самые ранние рисовальные школы были открыты при типографиях: сначала в Москве, затем, в 1715 году, в Петербурге. Они готовили рисовальщиков и граверов для иллюстрирования изданий, главным образом научного и научно-популярного характера. Этим объясняется то исключительное

место, которое в преподавании занимал рисунок с натуры — его вели Григорий Адольский и его брат Иван Адольский Большой; рисунок преподавала здесь и художница Мария Гзель[1], а с 1726 года — Иван Никитин[2]. Известно, что этот «натурный класс» посещал сам Петр. Преподавалась здесь и живопись. Эту типографскую школу современники даже называли «Академией»[3]. Кроме нее существовала рисовальная школа при Морской академии.

Живопись начала XVIII века еще сохраняла связь с Оружейной палатой; первые живописцы петровского времени, уже упомянутые Григорий и Иван Адольские, вышли из Оружейной палаты, где они, правда, числились не иконописцами, а живописцами. При Оружейной палате работал и Андрей Меркурьевич Поспелов[4] (его иногда называли просто «Меркурьевым»), которого ценили еще в 1730-х годах, когда он был приглашен для работы в церкви Симеона и Анны. Вместе с тем уже с самых первых лет XVIII столетия начинаются попытки организовать подготовку светских живописцев.

Первоначально эти попытки носят еще случайный характер: русских учеников отдают в обучение отдельным иностранным художникам. Так, известно, что ученики были у Георга Гзеля и его жены, художницы Марии Гзель[5], а также у Пильмана[6]. Иногда пункты об обучении русских учеников вносились в договоры с иностранными живописцами, как, например, в договоры с Караваком в 1715 и 1724 годах[7] и Гзелем в 1727 году[8]. Есть предположение, что Иван Никитин первоначально учился у Танауера. Чаще всего такое обучение было непосредственно связано с практикой. Ученики, состоявшие в «командах», начинали свое образование с растирания красок, лишь постепенно переходя к настоящему обучению. Это была старинная педагогическая система, восходившая к средневековью. Некоторые из лучших учеников посылались Петром за границу довершать свою учебу. Так были отправлены в Италию «пенсионеры» Иван и Роман Никитины, Михаил Захаров и Федор Черкасов.

Только в конце 1710-х годов были сделаны попытки упорядочить эту систему художественного воспитания. В 1719 году «цейх-директор», т. е. директор рисовальной школы, М. П. Аврамов подал Петру проект об учреждении «Академии живописной науки», а в 1724 году Петру был подан А. К. Нартовым новый проект «Академии разных художеств, которой здесь, в России, еще не обретается, без

[1] Е. Гаршин. Первые шаги академического искусства в России. — «Вестник изящных искусств», 1886, стр. 199—200.

[2] Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. IV. СПб., 1889, стлб. 713.

[3] С. Кондаков. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. 1764—1914. СПб. [1914], стр. 2.

[4] А. Успенский. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913, стр. 144.

[5] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. I. СПб., 1885, стр. 33; Е. Гаршин. Указ. соч. (1886), стр. 200.

[6] А. Успенский. Указ. соч., стр. 140.

[7] ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 266, л. 23—25.

[8] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. I, стр. 232.

которой художники подлинного в своих художествах основания иметь не могут»[1]. После смерти Петра Аврамов повторил свое «предложение об учреждении полной Академии живописной науки»[2], адресовав его уже Екатерине I[3].

Аврамов предполагал открыть Академию для тех, «которым без рисунка обойтися невозможно, а именно — скульпторам, архитектам, иконописцам, грыдровальщикам, чеканщикам, штукатурам, лепящим фигуры, шпалерным мастерам и протчим. . .». По словам Аврамова, «сия превосходительная наука будет к пользе всем . . . в России, яко же в Италии и других государствах»[4]. Аврамов обосновывает свое «предложение» политическими и экономическими соображениями, утверждая, что затраты на Академию будут «в вечную славу, пользу и корысть государству. Понеже не будет нужды в выписывании вновь и содержании в России иностранных профессоров на великом коште, також де не надлежат отправляться впредь в другие государства студенты для обучения с немалым же коштом и содержанием их вне отечества»[5]. Число студентов предполагалось очень небольшое — всего 12 человек. Они должны были обучаться бесплатно и получать стипендию. В этой Академии, так же как до того в рисовальной школе, основное значение придавалось рисунку. Кроме натурного класса, Аврамов рекомендовал устроить зал слепков «старинных фигур, как греческих, так и римских», и «живописную» палату, «где будут картины лутчия древних бывших во славе профессоров, где студенты, которые основательны будут в рисунке, могут копиевать означенные картины, для обучения разных манеров и практики в живописании». Наконец, должна была быть «палата» для «конференций или разговоров о живописной науке»[6]. Директором Академии, по словам Петрова, был намечен И. Никитин[7].

Ни проект Аврамова, ни проект Нартова не получил осуществления; самостоятельная Академия художеств открыта не была. 22 января 1724 года Петр издал указ об учреждении «Академии, или социетета художеств и наук», т. е. Академии наук с художественным отделением[8]. Этот указ был осуществлен только в 1726 году, уже после смерти Петра. Еще при рассмотрении проекта Нартова Петр предполагал иметь в будущей академии весьма разнообразные

[1] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. I, стр. 76—79. — В этой Академии предполагались преподаватели: «архитект архитектуры цивилис, механик всяких мельниц и слюзов, живописец всяких разных малярств, скульптер всяких же разных дел, грыдор всяких же разных дел» (там же, стр. 77).

[2] ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 265, л. 1—3. — Документ этот не имеет подписи, но текст его совпадает с проектом Аврамова 1719 года, цитируемым П. Н. Петровым («Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого». — «Вестник изящных искусств», 1883, стр. 204—205).

[3] Автор ссылается на то, что уже подавал этот проект Петру, который «обещал вскоре повелеть то сочинить, но волею всемогущего бога вскоре прекратился век его» (ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 265, л. 1).

[4] Там же, л. 1 об.

[5] Там же.

[6] Там же, л. 2—3.

[7] П. Петров. Указ. соч., стр. 205.

[8] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. I, стр. 14—22.

«художества», не только «1. живописное, 2. скульптурное, 3. штыховальное, 4. тушевальное, 5. грыдоровальное, 6. граверное, 10. архитектуры цывилис», но и технические: «7. столярное, 8. токарное, 9. плотничное, 11. мельниц всяких, 12. слюзоф, 13. фонтаннoф и протчего, что до гидроики надлежит, 14. оптические, 15. инструментоф математических, 16. инструментоф лекарских, 17. слесарское, 18. медного дела, 19. чесовые»[1]. Однако фактически учрежденное художественное отделение получило более узкий характер. В нем с особенной яркостью сказалось присущее петровской эпохе требование практического назначения искусства. В дополнение к тем научно-практическим задачам, которые стояли перед Академией наук, на нее были возложены обязанности, связанные с нараставшими при преемниках Петра потребностями придворной жизни, — организация фейерверков, последующая фиксация их в гравюрах, устройство торжественных церемоний, подготовка эскизов к ним и т. д.

В выполнении всех этих заданий первенствующую роль играли граверы и рисовальщики. Поэтому главное внимание здесь было направлено опять-таки на рисунок. Преподавание рисунка начиналось с копирования «оригиналов», либо специально изготовленных для этой цели, либо взятых из известной книги Прейслера, переведенной в 1734 году на русский язык. В Русском музее есть любопытная коллекция рисунков 1736 года, изображающих различные предметы: канделябры, дароносицы, барельефы с фигурой Андрея Первозванного и т. д. Это — ученические копии с образцов, вероятно срисованных с разного рода экспонатов, находившихся в собрании Кунсткамеры[2]. В большинстве своем эти копии, за исключением подписанных Махаевым, очень слабы. Правда, немногим лучше и самые «оригиналы» (также хранящиеся в Русском музее), исполненные, по-видимому, академическими преподавателями. Впоследствии в Академии наук появились восковые статуи и картины, предназначавшиеся для копирования. Существовал и натурный класс. Некоторые ученики обучались также и живописи. Но за исключением нескольких граверов, художественное отделение Академии наук не воспитало ни одного крупного мастера. Их не было и среди его преподавателей, в большинстве своем иностранцев. Превосходному русскому граверу А. Зубову так и не удалось попасть в число академических профессоров, несмотря на его просьбу, поданную в 1728 году[3]. Не был приглашен впоследствии в штат Академии и живописец Матвеев.

Академия наук относилась к своему художественному отделению не очень доброжелательно. В 1733 году возник даже вопрос о том, нуждается ли она в этом отделении[4]. Признавая надобность художественного отделения, Академия,

[1] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. 11. СПб., 1873, стр. 562.

[2] Все рисунки подписаны и датированы. Мы встречаем здесь следующие фамилии: Григория Абумова, Григория Качалова, Ивана Соколова, Филиппа Маттарнови, Андрея Поленова, Михаила Махаева.

[3] Е. Гаршин. Указ. соч. (1887), стр. 209.

[4] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. II. СПб., 1886, стр. 367—377; Е. Гаршин. Указ. соч. (1887), стр. 190—194.

однако, по-прежнему мотивировала ее чисто утилитарными целями: «художники необходимы для рисования анатомических фигур, трав и других натуралей. . .»[1]. Только в 1747 году художественное отделение было расширено — ввели классы архитектуры (Шумахер), перспективной живописи (Валериани), скульптуры (Дункер), живописи (Гриммель), а Академия наук стала называться «Академией наук и художеств»[2]. Но и эта Академия не получила существенно нового значения; его суждено было завоевать только самостоятельной Академии «трех знатнейших художеств», открытой в 1758 году.

Несмотря на ограниченность наших сведений о развитии искусства в начале XVIII века, мы неплохо можем себе представить систему организации художественных работ. На ней в полной мере отражалась система централизации, характерная для петровского государства. Все художники были государственными служащими, прикрепленными к государственным учреждениям. Первые русские художники, Григорий и Иван Адольские, были переведены из Оружейной палаты сначала в Оружейную канцелярию, а потом в Санктпетербургскую типографию, которая, как мы видели, была одним из первых очагов художественной культуры в Петербурге. Другим таким очагом стала Кунсткамера, основанная в 1716 году и впоследствии переданная Академии наук. Кунсткамера, включавшая в себя коллекции главным образом научного характера, нуждалась в рисовальщиках и живописцах для фиксации, изучения и украшения своих материалов. Сюда была принята на службу в качестве хранительницы естественно-исторической коллекции художница Мария Гзель[3].

С художниками-иностранцами, которых Петр вызывал в Россию через своих послов и других доверенных лиц, обычно заключались договоры на определенные сроки. В этих договорах строго регламентировались обязанности художников и устанавливались оклады, как правило, на много превышавшие оклады русских мастеров. Бывали случаи, когда художники получали за свою работу единовременную оплату. Так было с живописцем-декоратором Пильманом, который в 1720 году жаловался, что не имеет «погодного» жалования, а заказов давно не получает и потому «пришел в великое оскудение» и просит отпустить его на родину[4]. Но это был редкий случай. Чаще бывало так, что иностранный художник получал оплату за свои работы даже сверх годового оклада, который,

[1] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. II, стр. 237; Е. Гаршин. Указ. соч. (1887), стр. 187.

[2] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. VIII. СПб., 1895, стр. 516—517. Ср. С. Кондаков. Указ. соч., стр. 3. Директором художественного отделения был назначен Я. Штелин, которого называли «профессором аллегорий». Им был написан и частично опубликован ряд работ по русскому искусству. Наиболее интересен его обширный архив, хранящийся в Отделе рукописей Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Архив Я. Штелина о живописцах, дело № 6). Этот архив был обработан для настоящего издания С. Г. Вилькошевской, перевод с немецкого выполнен Н. Н. Коваленской. В дальнейшем все ссылки на него даются сокращенно: Архив Я. Штелина, д. 6.

[3] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. I, стр. 12; Е. Гаршин. Указ. соч. (1886), стр. 200.

[4] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 58, л. 109. 616.

очевидно, полагался ему только за руководство «командой» и обучение русских учеников. Таков был первоначальный договор с французским художником Караваком в 1715 году[1].

Уже в первые годы XVIII века иностранные художники получали огромные привилегии по сравнению с русскими художниками. Особенно посчастливилось в этом отношении Караваку; правда, в его успехах немалую роль сыграла и личная ловкость[2]. Кроме того, с самого начала иностранные художники приобретали в России также и высокое служебное положение. Танауер и Каравак были придворными художниками (последний — при Анне Ивановне), тогда как из русских живописцев это звание носил только один Иван Никитин; после смерти Петра никто из русских его больше не получал. Каравак пользовался огромным авторитетом; без него не проходило ни одно «освидетельствование» русских мастеров[3]. Такое исключительное положение Каравака ни в какой мере, не было оправдано талантом художника.

Полного развития централизованная система организации художественного производства достигла к концу царствования Петра, к 20-м годам. В это время художники были объединены в «команды» во главе с мастером-живописцем и подчинялись государственным органам: Канцелярии от строений, Гофинтендантской конторе и т. д. Свои «живописцы» были даже у Адмиралтейств-коллегии и Партикулярной верфи. Такая система вполне оправдывала себя в работах по декоративному убранству строившихся зданий — дворцов, церквей, триумфальных ворот. Здесь совершенно естественно было объединение многих художников и их подчинение строительным учреждениям. Руководитель «команды» создавал эскизы, по которым члены «команды», живописцы и ученики, должны были выполнять законченные произведения. Сохранились сведения, что Матвеев давал «образцы» исторических картин, по которым его «команда» расписывала Петропавловский собор[4]. Правда, бывали случаи, когда такими «образцами» служили и гравюры с произведений иностранных мастеров[5].

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 266, л. 15.

[2] Установленный ему по приезде в Россию оклад в 500 рублей в год, повысился в 1730 году до 1500 рублей, тогда как любимец Петра, Иван Никитин, получал в 20-х годах всего 200 рублей в год. Никто из русских художников не получал оклада выше 400 рублей. См. «Роспись живописцам на 1741 год» (ЦГАДА, ф. 1244, кн. 7, л. 962—963).

[3] Даже Андрей Матвеев, около десяти лет проведший в Голландии, учившийся там у лучших мастеров— Моора и Класа фан Схоора, ежегодно присылавший в Петербург свои работы и широко развернувший свою деятельность по возвращении на родину, — должен был пройти через освидетельствование Караваком. При этом последний не преминул уколоть его в своем отзыве: он утверждал, что хотя Матвеев «не худо» написал картину на заданную им, Караваком, тему («Ангел изводит апостола Петра из темницы»), но «имеет он бóльшую силу в красках, нежели в рисунках» и «в персонах [т. е. портретах] лучше его искусство, нежели в историях». Потребовалось вмешательство Академии наук, поручившей новое освидетельствование Земцову и Трезини, для того, чтобы признать, что Матвеев «и в рисунках гораздо искусен... по ево искусству в пиктуре действительно мастером прибавочного жалования достоин». Только после этого Матвеев получил, наконец, звание «живописного мастера» и жалование в 400 рублей в год (П. Петров. Указ. соч., стр. 92—93; А. Успенский. Указ. соч., стр. 115—117).

[4] А. Успенский. Указ. соч., стр. 116.

[5] Там же, стр. 114.

«Команды» не представляли собой совершенно замкнутых и неподвижных организаций. В архивах очень часто встречаются требования о присылке на ту или иную работу отдельных живописцев из той или иной «команды». Так, Матвеев в 1730 году для работы над батальными композициями для Летнего дворца требует себе живописцев из «команды» Каравака, в то время работавшего в Москве[1]. В начале XVIII века во главе «команд» стояли только иностранные мастера. Лишь позднее, в 30-х годах, во главе живописной «команды» Канцелярии от строений находился А. Матвеев, а после его смерти в 1739 году — И. Вишняков.

Коллективный характер работы в «командах» имел свои положительные стороны, отлично соответствуя задачам создания больших декоративно-архитектурных ансамблей, возникавших в 20-х годах и получивших особенное значение в 40—50-х годах, в эпоху расцвета декоративного стиля во всех отраслях искусства. Именно такая система работы могла обеспечить то замечательное единство архитектуры, живописи и скульптуры, которое составляет высокое достижение русского искусства в середине столетия. Но в этой системе были и свои недостатки, поскольку она ограничивала творческие возможности отдельных мастеров, всецело подчиняя их художественной воле мастера-руководителя. Впрочем, это подчинение не было абсолютным: современники отлично различали достижения отдельных живописцев. Это явствует из весьма разнообразной оплаты их труда, от одного рубля до 400. Бывали случаи, когда Канцелярия от строений настойчиво разыскивала определенных художников из той или иной «команды» для выполнения ответственного задания. Например, в 1721 году для работы в Петергофе разыскивался живописец Берг-коллегии Дмитрий Соловьев «за его в том живописном деле искусство»[2].

«Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах», составленный А. И. Успенским, содержит огромное количество русских имен. Неопубликованные архивные данные еще более расширяют этот список. Но что именно было сделано отдельными мастерами, почти неизвестно — всех их покрывает имя руководителя «команды». То обстоятельство, что большинство декоративных работ было связано с архитектурой, в свою очередь затрудняет их изучение, так как здания начала XVIII века почти не сохранились.

К сожалению, как уже говорилось выше, еще очень недостаточны наши знания и в области портрета, т. е. того вида искусства, в котором русские мастера достигли первых крупных успехов, в немалой степени обусловленных ростом самосознания человеческой личности. Возможно, что эти успехи отчасти были связаны и с тем, что в области портретной живописи легче всего было проявить свою индивидуальность, так как здесь не было стесняющего давления руково-

[1] В 1721 году Канцелярия от строений посылает живописцев А. Захарова, В. Ерошевского и Л. Федорова к Караваку, когда ему поручается роспись «чердачков» в петергофском Монплезире (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, 1721 г., кн. 17, д. 179, л. 484; там же, кн. 12, д. 47).

[2] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, 1721 г., кн. 18, л. 480. — К сожалению, нет никаких сведений о декоративных работах Д. Соловьева.

дителя «команды». Хотя первые русские живописцы подвизались и в области батальной живописи, особенно популярной в годы блестящих петровских «викторий», но, поскольку этот жанр был совершенно новым в русском искусстве, — в отличие от портрета, подготовленного развитием парсуны, — достижения здесь не могли быть столь высокими, как в портрете.

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ НАЧАЛА XVIII ВЕКА

К началу XVIII века относится группа портретов неизвестных мастеров, которая непосредственно примыкает к традиции парсуны XVII века. Датировка этих произведений не вполне выяснена. Традиция «парсунности» держалась очень долго, в особенности в провинциальном искусстве. Однако интересующая нас группа ранних портретов принадлежит безусловно к петровскому времени.

Наиболее близок к парсуне портрет И. Б. Репнина (Гос. Русский музей). Почти фронтальная постановка фигуры князя, стоящего во весь рост, сообщает ему ту застылую торжественность и то величие, которые относятся, конечно, не к индивидуальным качествам Репнина, а к его княжескому титулу и высокому чину (он был начальником Сибирского приказа) и сообщают портрету безличный характер. Человека заменяет его титул. Эта отвлеченность, естественно, выражается в старинном, иконном стиле портрета. Однако в нем есть и более конкретные элементы — это аксессуары, написанные уже совершенно по-иному. Мастер, еще сохранивший традиционное представление о значении человека, позволяет себе свободно трактовать лишь второстепенные детали своей картины.

В портрете Нарышкиной с детьми в Третьяковской галлерее (*стр. 295*) неизвестный художник уже более решительно отходит от парсунной традиции, хотя во многом еще остается во власти старинного миросозерцания. В изображенной им группе нет ни малейшей интимности; все трое позируют перед зрителем, как бы представительствуют перед ним. Дети указывают на свою мать, тем самым подчеркивая ее значение. Как и автор портрета Репнина, художник стремится точно передать некоторые конкретные детали, например голландский головной убор и пышное парчевое платье молодой женщины. Но, по-видимому, он не решается нарушить красоту узорного ритма и потому остерегается ракурсов. В результате — платье не сгибается на коленях, и, несмотря на тень, положенную ниже их, зрителю кажется, что Нарышкина стоит, а не сидит.

К парсунному типу портрета относится также портрет воеводы Власова (1695) работы Григория Адольского (Гос. художественный музей в Горьком)[1]. Портрет

[1] «Каталог собраний Горьковского Гос. художественного музея», вып. 1. М., 1949, иллюстрация на стр. 79. — Григорий Адольский (умер после 1725 года) — живописец Оружейной палаты. Еще в 1684—1685 годах под наблюдением И. Безмина расписывал хоромы матери Петра I, Натальи Кирилловны. В 1690-х и 1700-х годах писал для Петра батальные картины, «применяясь к нем[ецк]им образцам», ландшафты с библейскими притчами, а также портреты; в 1723 году выполнил портрет П[е]тра I для Синода (Н. Собко. Словарь русских художников, т. I, вып. 1. СПб., 1893, стр. 48—49).



Неизвестный художник.
Портрет А. Я. Нарышкиной с детьми. Начало XVIII века.
Гос. Третьяковская галлерея.

этот, поколенный, имеет необычный формат — не вертикальный, а горизонтальный. Такое построение картины понадобилось художнику для того, чтобы поместить рядом с изображенным человеком ландшафт, открывающийся сквозь раскрытую дверь. Пейзаж написан реалистически, с низким горизонтом и воздушной далью. Лицо Власова, вылепленное мягкой светотенью, написано также довольно живо, но оно еще лишено индивидуального характера: художник воплощает в нем свое представление о спокойной и достойной старости государственного мужа. Фигура трактована крайне обобщенно, а поза — величаво спокойна. В этом интересном портрете еще сильно дают о себе знать черты традиционной плоскостности; художник искал новых путей в искусстве, но еще не освободился от старого наследия.

Следы парсунной традиции до известной степени сказываются и в группе портретов так называемого «Всешутейшего собора», хотя в них уже ясно про-

ступает рождение нового мировоззрения, нового понимания человека. Прежде всего интересна самая тематика этой серии. «Всешутейший и всепьянейший собор» был одним из самых сумасбродных проявлений «борьбы против варварства» «варварскими средствами», как говорит В. И. Ленин о политике Петра[1]. Пародируя в своем «Всешутейшем соборе» во главе с «князь-папой» церковные обряды, Петр боролся с предрассудками ненавистных ему ревнителей «древлего благочестия».

Портреты серии «Всешутейшего собора», все происходящие из собрания Гатчинского дворца, объединяются тем, что на многих из них сделана с лицевой стороны надпись с именем или прозвищем изображенного[2]. Однако в художественном отношении различия между ними иногда довольно значительны. Особенно сильно выпадает из этой серии «Мужик с тараканом», написанный французским художником Ф. Жувенэ.

К группе «Всешутейшего собора» относятся следующие портреты: Васикова (Гос. Эрмитаж), Якова Тургенева, Андрея Бесящего, Петра Веригина, «Патриарха» Милаки (Гос. Русский музей), Ивана Щепотова, неизвестного в тулупе (Гос. Третьяковская галлерея) и неизвестного с трубкой (Гос. Русский музей)[3].

Из всех портретов самым интересным, самым глубоким является портрет Якова Тургенева (*стр. 297*), находящийся в Русском музее[4]. В этом портрете по-прежнему сохраняется парсунная композиция. Поколенная фигура Тургенева, поставленная почти фронтально, занимает все пространство холста, а голова, упирается в верхний его край, что придает образу старого «шута» значительность и даже торжественность. Чтобы усилить это впечатление, художник вложил в правую руку старика жезл, а левой заставил его подбочениться в гордой и даже вызывающей позе. Между тем лицо старика выражает горькую скорбь, которая резко противоречит торжественности композиции и в сущности разоблачает ее, как бутафорскую маску. Это тонко подмеченное художником противоречие говорит о его правдивости, об умении проникать во внутренний мир изображаемого.

Кто был автором этого портрета? Н. П. Собко ссылается на архивный документ, сохранившийся и поныне, в котором говорится, что в 1725 году Екатерина I поручила Ивану Адольскому Большому написать три портрета, в том числе и «Бахуса, жившего в доме ее величества у Татищева». Собко считает, что «Бахусом» назывался во «Всешутейшем соборе» именно Тургенев[5]. Верно ли

[1] В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 307.

[2] Надписи поновлены в XIX веке.

[3] Н. Н. Врангель («Иностранцы в России».—«Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 34) относит к этой серии и «Мужика с тараканом», а Г. Е. Лебедев («Русская живопись первой половины XVIII века». Л.—М., 1938. стр. 28) — парный портрет шутов неизвестного художника.

[4] Яков Тургенев родился ок. 1650 года, умер после 1700 года. Он командовал ротой в Кожуховском походе 1694—1695 годов, но в то же время выполнял и функции шута: его шутовская свадьба, устроенная в 1695 году, была первой в ряду таких свадеб (А. Лушев. Исторический альбом портретов известных лиц XVI—XVIII вв. СПб., 1870, стр. 13; М. Богословский. Петр I, т. I. М., 1940, стр. 211).

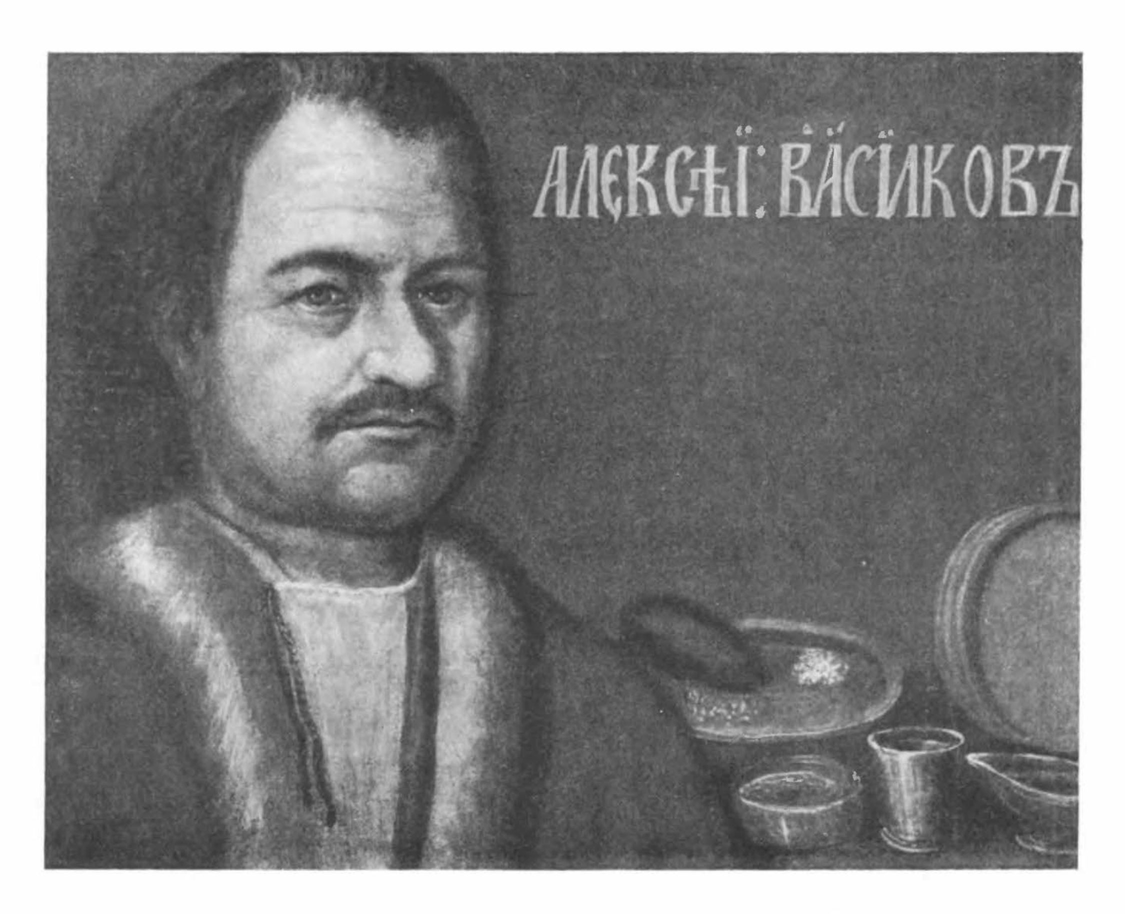
[5] Н. Собко. Словарь русских художников, т. I, вып. 1, стр. 51. — Утверждение Собко, повторенное



Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева. 1690-е годы.
Гос. Русский музей.

это, установить трудно, так как известна только одна работа И. Адольского — портрет Екатерины I с арапчонком (около 1726 года) в Русском музее, пышная барочная композиция которого едва ли оригинальна. Однако самый характер портрета Якова Тургенева, в котором старинная традиция сочетается с новой техникой живописи, с новыми стремлениями передать индивидуальные свойства изображаемого человека, вполне возможен для И. Адольского, который, так же как и Г. Адольский (Одольский), учился у живописца Оружейной палаты И. Безмина, а потом был непосредственно связан с кругами, близкими к Петру. Хотя невоз-

во всей последующей литературе, не подкреплено никакой ссылкой на источник. Между тем, есть сведения, что «Бахусом» называли и других лиц; в том же 1725 году в расходной книге Екатерины I есть счет за стирку рубашек для «Бахуса Михаила Сергеевича» («Общий архив Министерства имп. двора», II. СПб., 1888, стр. 87), а среди гостей на маскараде 1723 года упоминается «Бахус» — певчий Конон Карпов (М. Семевский. Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. Слово и дело. СПб., 1884, стр. 316).



Неизвестный художник. Портрет Алексея Васикова. Начало XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

можно предположить, что такой портрет мог быть написан за год до создания портрета Екатерины I, но несомненно, что это произведение принадлежит кисти русского художника, работавшего на рубеже XVII—XVIII столетий.

Все остальные портреты «Всешутейшего собора», за исключением «Великана Буржуа», приписывались (Наглером и Фиорилло) Танауеру. Однако с этим нельзя согласиться, поскольку мы знаем Танауера по портретам Меншикова, Апраксина и других. Вряд ли вообще портреты этой серии могли быть сделаны иностранным мастером; это можно допустить разве только в отношении портрета Веригина.

Любопытным памятником начала XVIII века является портрет Алексея Васикова (Гос. Эрмитаж; *стр. 298*), значительно отличающийся от других портретов. Если Яков Тургенев, Веригин и Андрей Бесящий сохраняют облик допетровского человека (старинная одежда, борода), то Васиков уже вполне новый человек: он выбрит, его маленькие усики подстрижены, как у Петра, прическа также напоминает прическу царя (длинные волосы без пудры). Но одежда его своеобразна — нагольный тулуп, надетый поверх белой рубахи. Самое интересное в этом пор-

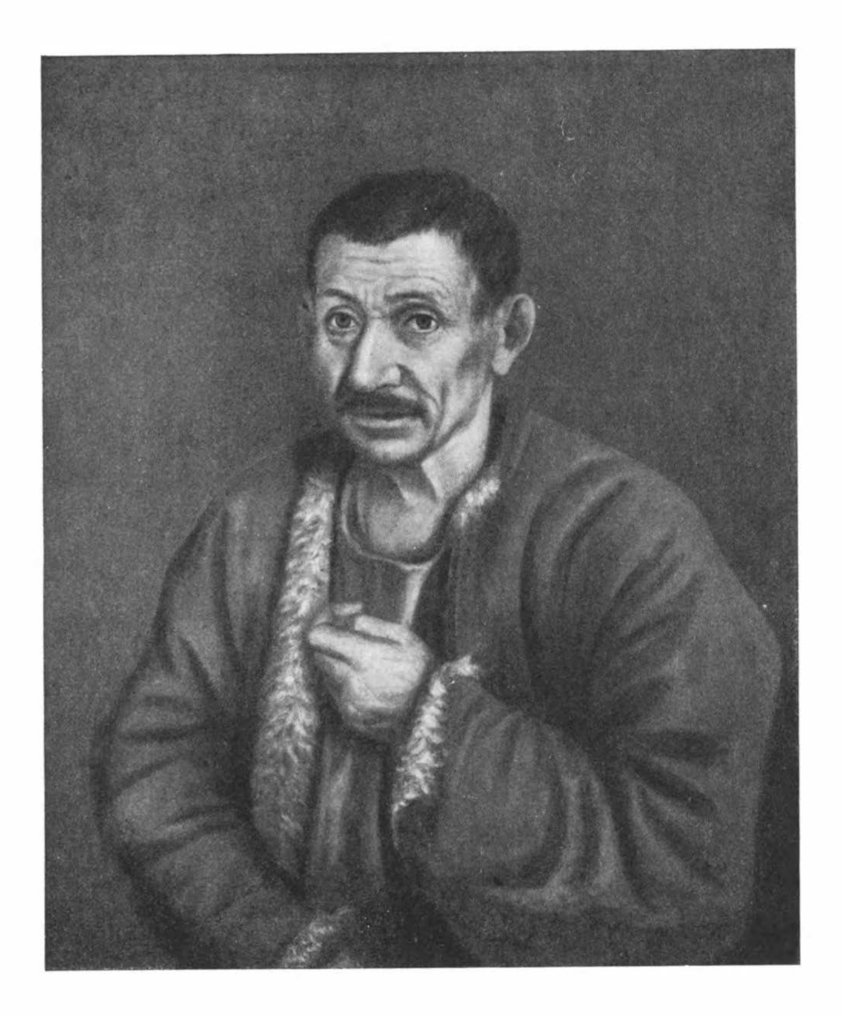
трете — его композиция. Полуфигура Васикова сдвинута к левому краю картины, чтобы дать место помещенному справа натюрморту. Среди различных предметов можно разглядеть небольшую бочку, очевидно наполненную вином, а также трубку, из которой высыпался пепел. Если бочка с вином указывает на принадлежность Васикова к «Всешутейшему и всепьянейшему собору», то трубка связывает его с новым бытом. Известно, что табак появился в России именно в петровское время; народ называл его «зельем» и считал «дьявольским» изобретением. Использование натюрморта в качестве «атрибута» восходит еще к парсунам XVII столетия. Но там атрибуты указывали лишь на общие признаки сана изображенного, здесь же натюрморт характеризует более конкретные и индивидуальные особенности человека.

На портрете представлен немолодой человек, слегка обрюзгший от вина, но сохранивший живые глаза. Его лысеющий лоб испещрен морщинами, черты лица некрасивы и грубоваты. А. М. Лушев называет изображенного Аверкием Михайловичем Воейковым и сообщает, что он родился около 1650 года, в 1679 году был произведен в стряпчие, а в 1689 году — в стольники[1]. Этому противоречит указание Н. Н. Врангеля, что Васиков получил дворянство «за свое ловкачество»[2], т. е., очевидно, уже в петровские времена. Последнее более правдоподобно, судя по энергичному и неглупому лицу Васикова. Скорее всего Лушев спутал его с Воейковым. По качеству исполнения портрет не отличается большими достоинствами: рисунок его слаб, колорит темный, глухой и мало выразительный. Он интересен главным образом как документ эпохи.

К портрету Васикова довольно близко примыкают «Неизвестный в тулупе» (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 300*) и «Неизвестный с трубкой» (Гос. Русский музей). По своему выполнению это наиболее слабые произведения во всей серии. Колорит их очень однообразен, особенно в московском портрете, который написан почти одной коричневой краской. Рисунок в обоих портретах не только грубый и жесткий, но местами и неверный. И все же эти портреты обращают на себя внимание: они знаменательны тем, что несомненно изображают людей из народа. Об этом свидетельствует и одежда, и изможденные лица. В портретах не только не скрыта, но даже подчеркнута внешняя некрасивость моделей, например обвисшая старческая кожа на шее «Неизвестного в тулупе», впалые щеки его исхудалого лица, растянутый рот. Его опущенная голова, печальные и усталые глаза, неуверенный, почти робкий жест руки, пытающейся прикрыть грудь краем тулупа, создают выразительный образ забитого, замученного тяжелой жизнью человека.

Интересно сопоставить оба эти портрета с изображением «Мужика с тараканом» (1723) в Русском музее. Отличие не только в мастерстве исполнения (последний портрет написан опытным живописцем). Разница — в самом подходе

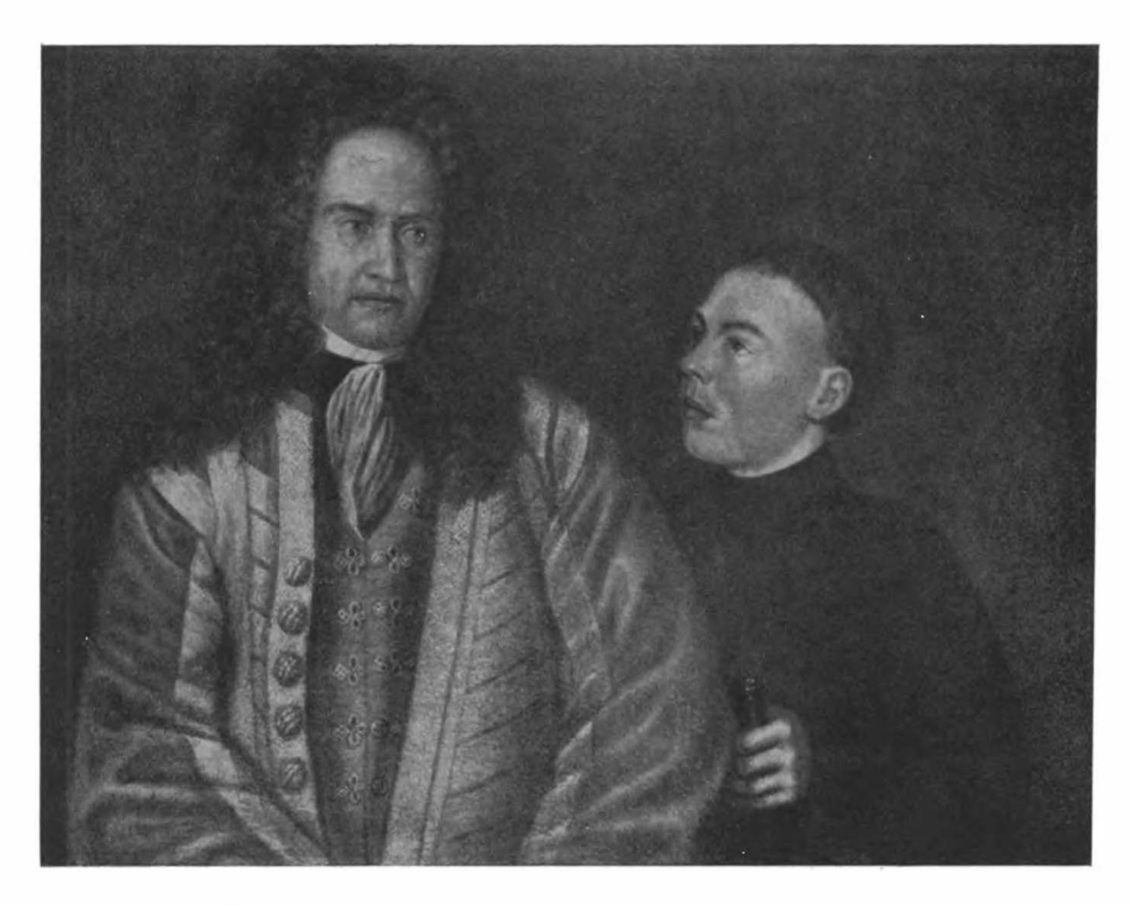
[1] А. Лушев. Указ. соч., стр. 13.
[2] Н. Врангель. Иностранцы в России.—«Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 34.



Неизвестный художник. Портрет неизвестного в тулупе. Начало XVIII века.
Гос. Третьяковская галлерея.

к человеку. Правда, и французский мастер не мог не передать печальных глаз «Мужика с тараканом», но он все же смотрит на свою модель холодным взглядом постороннего наблюдателя; больше всего она заинтересовала его своим «варварским», грязным бытом. Это и запечатлел художник, поместив на плече «мужика» таракана, а на руке — муху.

К серии портретов «Всешутейшего собора» относят и «Двух шутов» (Гос. Русский музей; *стр. 301*). На этот раз это настоящие шуты. Они изображены рядом явно для комического контраста: старший кажется великаном по сравнению с маленьким калмыком. На этом портрете, так же как и на портретах обоих рассматриваемых неизвестных, полностью отсутствуют надписи, характерные для серии «Всешутейшего собора», что вызывает сомнение в принадлежности его к этой серии. Но, по-видимому, это также работа русского художника, хотя и более умелого, чем автор двух портретов неизвест-



Неизвестный художник. Портрет двух шутов. Начало XVIII века.
Гос. Русский музей.

ных лиц[1]. Здесь еще сказывается наследие древнерусской плоскостности в фронтальной постановке фигуры старшего шута, в отсутствии оттенков в киноварном цвете кафтана, ровным слоем покрывающем всю его поверхность, наконец, в однообразном ритме складок на рукавах, скорее напоминающих узор, чем лепящих объем. Не удалось художнику также найти композиционную связь между фигурами. Но, несмотря на все эти дефекты, прекрасно схвачены национальные черты лица калмыка. Неплохо дано и лицо «великана» — суровое и серьезное. Здесь есть попытка увидеть в двух шутах живых людей, а не просто «раритеты» из Кунсткамеры.

Таким образом, все рассмотренные портреты, являющиеся первыми опытами русских художников в области светской живописи, свидетельствуют о том, что в центре их внимания стоит человек. Они уже умеют в той или иной степени заглянуть в его внутренний мир. Это и составляет начало развития

[1] Пожалуй, можно наметить некоторую аналогию между этим портретом и изображением Андрея Бесящего (Гос. Русский музей): обоим портретам присуща некоторая измельченность деталей, сходны и глухие цвета фонов.



Г. Мусикийский. Портрет Петра I. Миниатюра. 1723 год.
Гос. Эрмитаж.

русского портрета, которому в XVIII столетии суждено было подняться на большую высоту.

В первые десятилетия XVIII века в России появилась особая отрасль живописного портрета — миниатюра, выполнявшаяся на финифти (эмали), позднее на кости. Первоначально миниатюрные портреты писались главным образом с Петра и Екатерины; они были предназначены для ношения на груди, в знак награды. К середине XVIII века, вместе с нарастанием декоративных тенденций, большое распространение получило украшение миниатюрами табакерок, медальонов, даже колец.

Первыми русскими миниатюристами были Григорий Мусикийский (впервые его имя упоминается в 1709 г., умер в 1737 г.) и Андрей Овсов (первые работы относятся к 1727 г.). Оба они, по-видимому, учились в Париже у известного миниатюриста Буатта, который выполнил миниатюрные портреты Петра в 1698 и 1717 годах. Миниатюрные портреты Петра I (*стр. 302*) и Екатерины в Эрмитаже, подписанные Мусикийским и датированные 1723 и 1724 годами, сделаны с портретов Натье, но в фонах того и другого появились совершенно конкретные ландшафты: Нева с кораблями и колокольней Петропавловского

собора на портрете Петра и Екатерингофский дворец с каналом, ведущим к морю, на портрете Екатерины.

В документах упоминается еще о других художниках, работавших в области миниатюры, в частности об И. Адольском Большом и Дмитрии Соловьеве. Последнему приписывается миниатюрный портрет маленького Ивана Антоновича (Ивана VI), процарствовавшего один год[1]. Этот портрет (его местонахождение неизвестно) помещен на геральдическом «дипломе» графа Миниха 1741 года. В образе мальчика нет ничего детского. На портрете лежит печать официальности; он выполнен в том стиле, который господствовал при Анне Ивановне.

ЖИВОПИСЦЫ-ИНОСТРАНЦЫ НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Наряду с первыми русскими живописцами, работавшими в начале XVIII века, в Петербурге появилось и несколько иностранных мастеров. Первым и одним из наиболее талантливых был выходец из Баварии[2] Иоганн Готфрид Танауер (1680—1737), учившийся в Венеции у Бомбелли, а затем много копировавший Рубенса во Фландрии[3]. В 1710 году с Танауером был заключен договор в Вене, а в 1711 году он приехал в Смоленск, откуда Петр захватил его с собой в поход на Прут[4].

Основной специальностью Танауера были портреты, как большие, так и «малые в миниатуре», о чем он сам пишет в своем договоре от 1 октября 1710 года[5] В Русском музее есть его подписная «Полтавская баталия», представляющая собой эскиз к картине, заказанной ему в 1718 году.

Известно довольно большое количество произведений Танауера, которые характеризуют его как мастера западноевропейского барокко, неплохо владеющего широкой живописной манерой. Это помогало ему создавать произведения порой патетические, как, например, портреты Меншикова 1727 года[6] в Эрмитаже и Апраксина в Павловском дворце. Следует, однако, отметить, что этот пафос имеет у Танауера жизненную убедительность. Так, в образе Меншикова (*стр. 305*), изображенного на фоне сражения, в гордой позе, с фельдмаршальским жезлом в руке, в развевающейся тяжелой бархатной мантии, в огромном парике, зритель отлично угадывает и неукротимую энергию ближайшего друга и соратника Петра, и надменность бывшего пирожника, ставшего светлейшим князем. Той же конкретностью характеристики отличается и поколенный портрет Апрак-

[1] «Старые годы», 1911, февраль, иллюстрация после стр. 12.

[2] Архив Я. Штелина, д. 6, л. 23.

[3] Н. Врангель. Указ. соч., стр. 33. — Близость теплого колорита Танауера к Рубенсу отмечает и Штелин (Архив Я. Штелина, д. 6, л. 23).

[4] Во время похода Танауер потерял все свое состояние (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 58, л. 76).

[5] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 84, л. 146—147.

[6] Дата установлена по «Дневнику камер-юнкера Ф. В. Берхгольца» (ч. 2. М., 1902, стр. 213—214).

сина, по-видимому, не совсем законченный. Открытый широкий мазок носит здесь несколько эскизный характер и придает портрету особую динамичность. Тем не менее, Танауер крепко лепит форму головы, едва прикрытой прядями волос, полное лицо и тучную фигуру в латах. И в этом образе хорошо передана энергия петровского полководца. Откровенно показанная старческая полнота придает образу правдивостъ, а улыбка совсем не кажется условной.

Менее удачен профильный портрет Петра (Гос. Эрмитаж, повторение в Кускове)[1]. Танауеру не удалось передать здесь всю сложность образа Петра, это было достигнуто только И. Никитиным. Однако и в портрете Танауера есть известные достоинства. Знаменательно, что художник совершенно отказался от придворной пышности, портрет предельно прост. Петр изображен погрудно, на нейтральном, гладком фоне, в стальных латах, без всяких признаков своего императорского сана. Он сосредоточенно смотрит прямо перед собой, как бы желая подчеркнуть, что не требует от зрителя никакого преклонения. Из числа других работ Танауера следует назвать выразительный портрет царевича Алексея Петровича (Гос. Русский музей)[2].

В целом творчество Танауера до известной степени перекликается с искусством его современника, скульптора Растрелли-старшего. Хотя Танауер значительно менее одарен, чем последний, но, так же как и тот, он испытал воздействие русской жизни петровского времени и сумел наполнить свое творчество реальным содержанием, преодолев придворную условность. Очень характерно, что в конце царствования Петра Танауер начинает проситься на родину[3]. По-видимому, он почувствовал, что его искусство, близкое к реализму, уже перестало отвечать запросам русского общества в связи с поворотом, наметившимся в художественной жизни России в 1720-х годах. Творчество Танауера представляет для нас особый интерес, поскольку именно он, надо думать, был первым учителем Ивана Никитина.

Недостаточно ясен творческий облик другого иностранного художника—швейцарца Георга Гзеля (1673—1740)[4]. Приводимые Штелиным[5] сведения, повторенные потом во всей нашей литературе, о том, что Петр встретился с Гзелем в Амстердаме на аукционе в 1716 году и тогда же привез его с собой в Петербург для наблюдения над приобретенной коллекцией голландских картин, не соответствует истине.

[1] Старинная подпись на подрамнике кусковского портрета удостоверяет авторство Танауера. Аналогичный портрет в Третьяковской галлерее намного хуже, и, вероятно, является копией.

[2] «Художественные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 78, табл. 24.

[3] Он жалуется, что ему не выплачивают жалованье за 1719 и 1720 годы (ЦГАДА, Кабинет Петра I-отд. II, д. 58, л. 78 и об.). Особенно настойчивыми становятся его просьбы в конце жизни Петра и после, его смерти — в 1725 и в 1726 годах (там же, д. 82, л. 163; д. 84, л. 145 и 150). В 1728 году художник был отпущен из России и уехал в Польшу, однако через год вернулся больным в Петербург, где и умер в большой бедности в 1737 году.

[4] G. Nagler. Neues allgemeines Künstler-Lexicon, V. München, 1837, стр. 118—119.—Штелин называет Гзеля Иосифом (Архив Я. Штелина, д. 6, л. 1 и 23), но сам он подписывается Георгом (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 69, л. 87).

[5] Архив Я. Штелина, д. 6, л. 23; Я. Штелин. Подлинные анекдоты о Петре Великом, ч. I. Изд. 3. М., 1830, стр. 65.



И. Танауер. Портрет А. Д. Меншикова. 1727 год.
Гос. Эрмитаж.

Сохранилась подписанная Гзелем челобитная Петру I от 17 февраля 1724 года, из которой явствует, что в это время он еще хлопотал о зачислении его на службу[1]. Гзель действительно был вскоре принят в художественное отделение Академии наук.

Родом из Швейцарии (из Сен-Галена)[2], Гзель учился, по словам Штелина[3], у известных художников в Голландии. Наглер в своем словаре вносит поправку, указывая, что Гзель учился у антверпенского художника Шонианса в Вене, а в Амстердам перебрался лишь в 1704 году[4]. Там он женился на дочери известной художницы-акварелистки Марии-Сибиллы Мериан, специализировавшейся на изображении цветов и насекомых. Дочь, Мария-Доротея (умерла в 1743 году), была ученицей своей матери и продолжала ее дело. Она приехала в Петербург вместе с мужем и в 1728 году была назначена рисовальщицей в Кунсткамеру.

Работа Гзеля и его жены носила сугубо прикладной характер. Архивы Академии наук сохранили нам сведения о поручениях Гзелю. В протоколе от 26 декабря 1734 года значится: «Нашелся кит при Академии». Приказано было позвать Гзеля, «чтоб он рыбу срисовал», что тот и сделал[5]. В июле 1739 года в доме кабинет-министра А. П. Волынского «сыскалась» женщина с бородой. Гзель должен был «писать бородатую бабу масляными красками в натуральную величину... в ее одеянии»[6]. В том же 1739 году ему пришлось изобразить другой «раритет» — умершего японца[7]. По словам П. Н. Петрова, Гзель писал также и анатомические предметы для Кунсткамеры[8].

Мария Гзель ведала в той же Кунсткамере коллекцией цветов и насекомых, делала их зарисовки акварелью. В Павловском дворце-музее находятся два листа из альбома художницы с такого рода зарисовками. Эти прекрасно сохранившиеся, яркие по краскам акварели — типичные образцы для ботанического и энто-

[1] «1. В прошлом 1718 году, будучи в Голландии, по советовании господина архиатора [врача] Арескину из Голландии сюда ради упражнения в моем живописном художестве я с фамилиею моею прибыл. 2. С упомянутого году здесь без жалованья до отправлении моего художества с фамилиею моею пробавляюся с великою нуждою, понеже весьма мало оного требуется» (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 69, л. 87). Далее следует просьба о принятии его на службу: «3. Охотно желаю, — пишет Гзель, — вашего импер. величества принять службу, а вашего величества годового жалованья, дабы мне определено было смотря по моему художеству». Правда, уже до этого, в 1719 году, Гзель расписывал внутренность «грота царского величества» (А. Успенский. Указ. соч., стр. 53), но это была работа договорная; штатной службы у Гзеля в это время еще не было.

[2] Архив Я. Штелина, д. 6, л. 23.

[3] Там же.

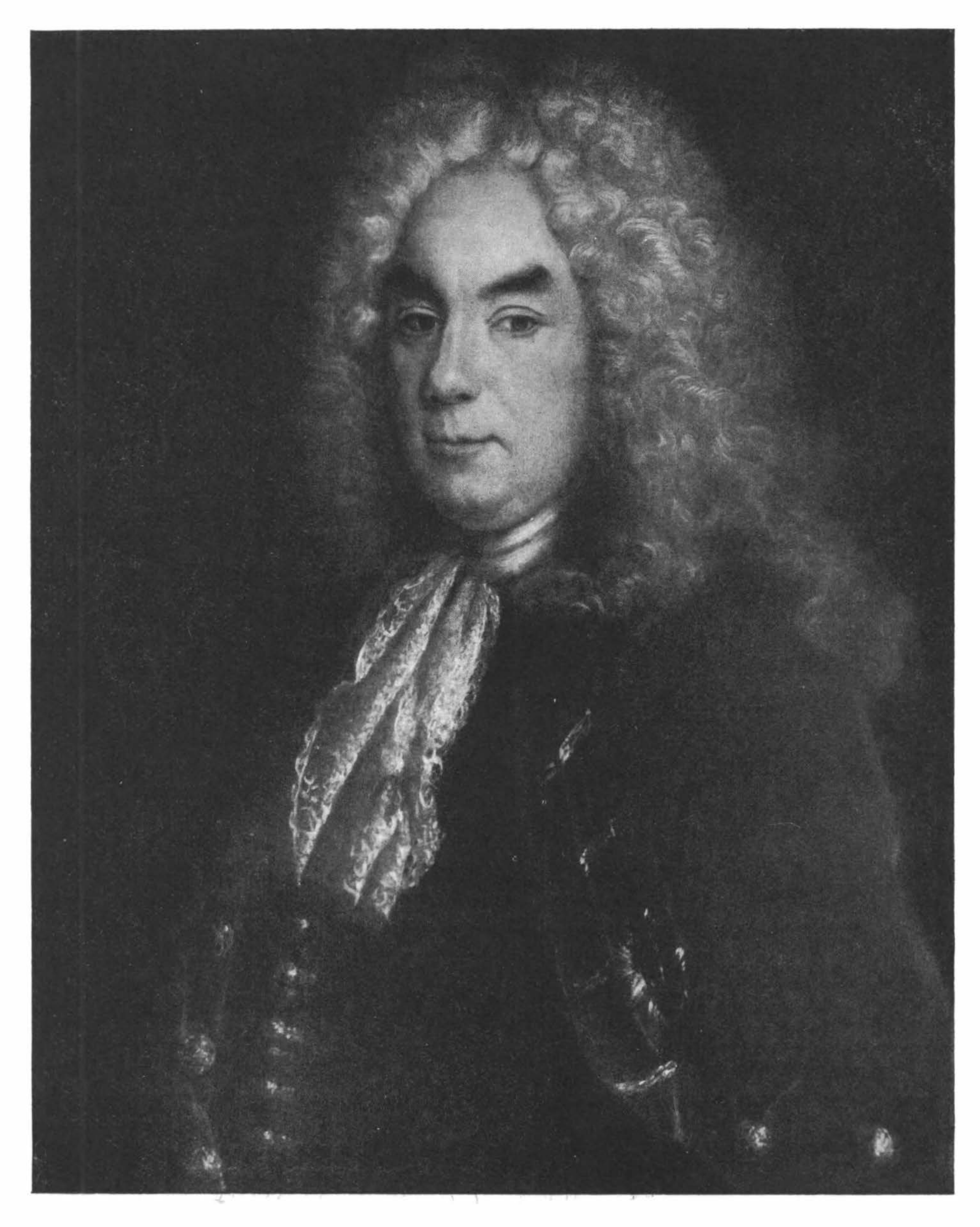
[4] G. Nagler. Указ. соч., стр. 118.

[5] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. II, стр. 535—536; Е. Гаршин. Указ. соч. (1887), стр. 196.

[6] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. IV. СПб., 1887, стр. 153—154; Е. Гаршин. Указ. соч. (1888), стр. 262.

[7] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. IV, стр. 271; Е. Гаршин. Указ. соч. (1888), стр. 262.

[8] П. Петров. Русские художники по «Лексикону» Наглера. — «Художественные новости», 1890, № 15, стр. 388. — В 1725 году Гзель написал пятнадцать изображений лошадей по заказу Петра («Общий архив Министерства имп. двора», II. СПб., 1888, стр. 88).



И. Танауер. Портрет П. А. Толстого. 1720-е годы.
Музей Л. Н. Толстого в Москве.

мологического атласа. Чета Гзелей занималась и преподаванием. Жена обучала рисунку еще в петербургской типографии, а затем в художественном отделении Академии наук. Муж тоже преподавал там рисунок (о чем сохранились сведения за 1726 год[1]) и живопись[2].

По словам Штелина, Гзель особенно отличался в области портрета и натюрморта; им были написаны «мертвая голова» (т. е. череп), а также музыкальные инструменты[3]. К сожалению, до нас не дошли такого рода произведения. Гзель писал также религиозные композиции. Он исполнил пять картин для иконостаса Петропавловского собора[4] и несколько сохранившихся до наших дней картин (Гос. Эрмитаж) с изображением апостолов и евангелистов; картины предназначались для лютеранской церкви Петра, построенной Шумахером в 1727 году[5]. Поколенные изображения апостолов и евангелистов, выполненные в натуральную величину, свидетельствуют о крепком реалистическом чутье Гзеля, о его умении даже в традиционных религиозных образах создавать индивидуальные типы, кажущиеся портретными. В этих работах можно отметить внимательное отношение к натюрморту, например в изображении книг, чернильницы, раковин (нашитых на мантию апостола).

О портретах, написанных Гзелем в России, известно очень немногое. П. Н. Петров говорит, что в их числе были портреты майора Бухвостова, генерал-фельдцейхмейстера Брюса и его брата, генерала Вейде, но эти вещи не дошли до нас[6]. Из сохранившихся портретов лишь некоторые могут быть приписаны Гзелю с достоверностью[7] Иногда работой Гзеля считают «Двух шутов», но мы видели, что это скорее русская работа. Наконец, Гзелю приписывается находящийся в Русском музее портрет «Великана Буржуа» (*стр. 309*), на котором с лицевой стороны есть надпись: «Сильный мужик». Это, по-видимому, правильная атрибуция[8]. За нее говорит прежде всего тема: как уже отмечалось, Гзель специализировался на изображении «раритетов». Великан представлен весе-

[1] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. I, стр. 171; Е. Гаршин. Указ. соч. (1886), стр. 205.

[2] Учениками Гзеля и его жены в 1729 году были Федор Черкасов и Андрей Греков («Материалы для истории имп. Академии наук», т. I, стр. 533—534; Е. Гаршин. Указ. соч. (1886), стр. 212—213).

[3] Я. Штелин. Подлинные анекдоты о Петре Великом, ч. I, стр. 66.

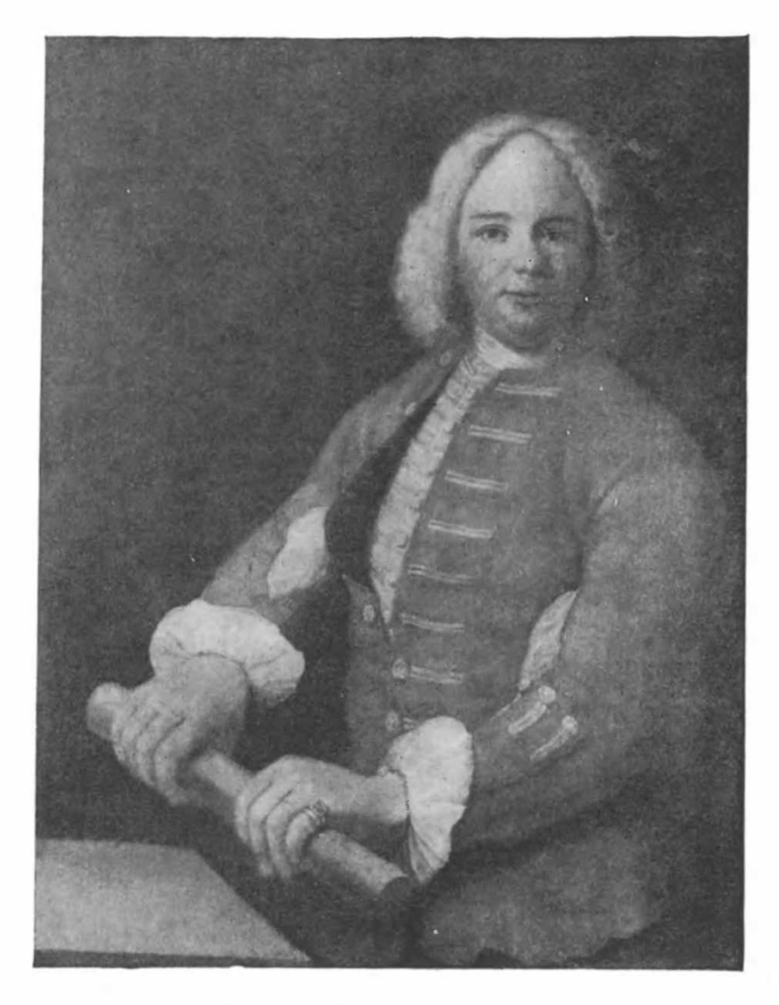
[4] А. Успенский. Указ. соч., стр. 53.

[5] М. Коноплева. Картины Георга Гзеля. — «Сообщения Гос. Эрмитажа», IV, Л., 1947, стр. 15—16. Сохранились также подписные этюды к этим работам (в Летнем дворце).

[6] П. Петров. Русские художники по «Лексикону» Наглера, стр. 388. — Портрет «Солдата Бухвостова» в Эрмитаже очень примитивен и вряд ли может быть признан работой Гзеля.

[7] Портрет П. А. Толстого, считающийся в Русском музее работой Гзеля, на самом деле является повторением портрета, подписанного Танауером (Музей Л. Н. Толстого в Москве; *стр. 307*). Широкая живописная манера, характерная для Танауера, делает здесь авторство последнего бесспорным.

[8] Гзелю может быть приписан и портрет Е. А. Долгорукой 1729 года (из Гатчинского дворца), на котором нами была обнаружена подпись: G. P. X. Первая буква может читаться и как G (Georg) и как J (Joseph); средняя буква—P—смущает, но нам неизвестно второе имя Гзеля (P не может означать «pinxit», так как это слово никогда не помещалось между инициалами художника). Во всяком случае, другого художника, фамилия которого начиналась бы с буквы X, мы не знаем в России в начале XVIII века. Гзель писал свою фамилию и через X (Xell) и через G (Gsell).



Г. Гзель. Портрет «Великана Буржуа». 1720-е годы.
Гос. Русский музей.

лым толстяком; в его фигуре хорошо передана телесность, живо схвачены улыбка, неправильные, подвижные черты лица; глаза по-настоящему смотрят и искрятся. Гзель не забыл изобразить огромные руки великана и все детали его одежды. Однако, несмотря на большую жизненность этого образа, психологической выразительности в нем мало[1].

В Русском музее находится портрет неизвестного, в котором без достаточных оснований склонны были усматривать изображение Балакирева, шута Петра I (*стр. 310*)[2]. Автор этого портрета также неизвестен. Не мог ли им быть тот же Гзель? Правда, по живописи этот портрет стоит много выше и «Великана Бур-

[1] Еще меньше ее в портрете Е. А. Долгорукой, лицо которой совершенно невыразительно. Все внимание обращено здесь на передачу аксессуаров, выполненных блестяще. Нельзя ли в этом искусстве аксессуаров видеть того мастера натюрморта, которым восхищались современники?

[2] Особенно загадочно в портрете то, что изображенный держит в руке четки.



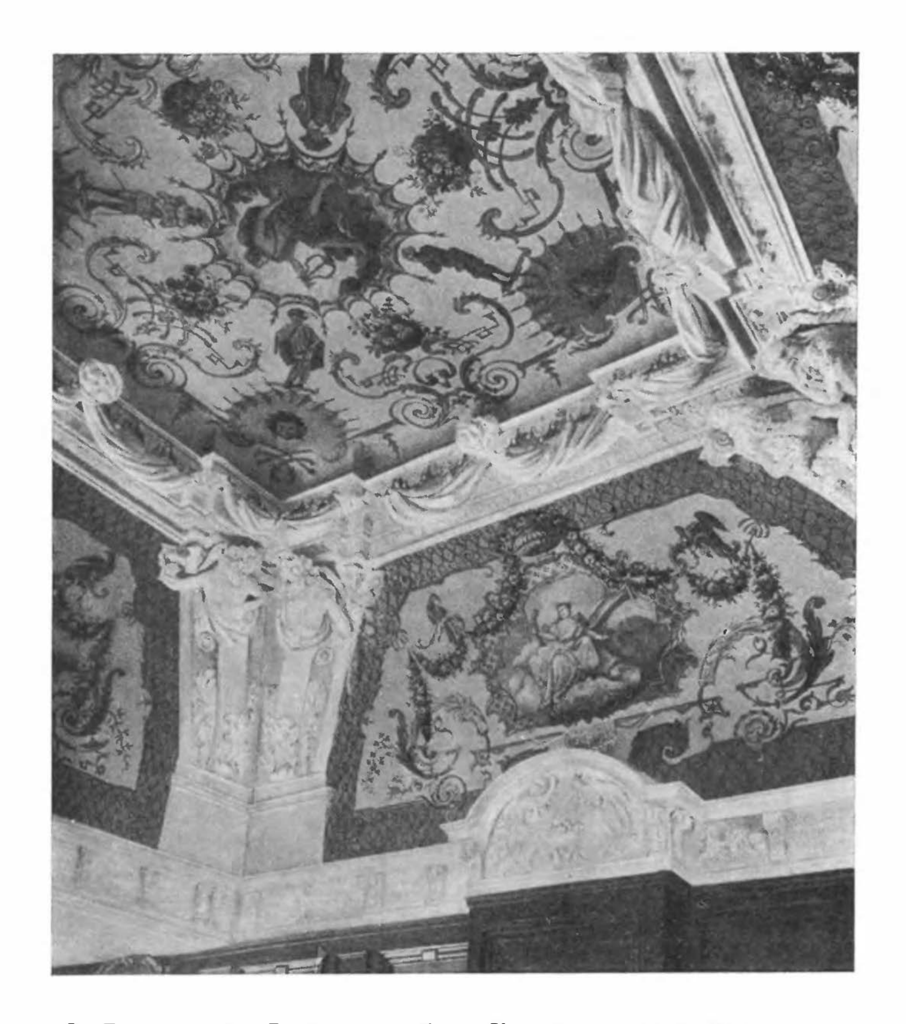
Неизвестный художник. Портрет Балакирева. Первая четверть XVIII века.

Гос. Русский музей.

жуа», и портрета Долгорукой. Прекрасно найдена здесь композиция. Фигура старика дана чрезвычайно свободно: он сидит в усталой позе, опустив голову. Очень интересно, что художник решился показать небрежно сдвинутый на бок парик, что придает лицу изображенного еще более усталый вид и вносит в портрет бытовой элемент. Чрезвычайно тонко разработан здесь цвет; богатый в своих оттенках киноварный кафтан отлично включен в общую золотистую гамму портрета. Если все эти достоинства ставят его выше известных нам работ Гзеля, то самый характер портрета не исключает его авторства: об этом говорит и натюрморт на столе, и обилие красного цвета.

Наконец, Гзель выступал и как мастер декоративной живописи: им была выполнена 71 картина для триумфальных ворот на Троицкой пристани[1]. Еще в

[1] А Успенский. Указ. соч., стр. 54



Ф. Пильман. Роспись плафона Купольного зала Монплезира в Петергофе (Петродворце). 1717 год.

1720 году Гзель писал «картину... в потолок» Летнего дворца[1]. Возможно, что это тот самый плафон, который сохранился до наших дней и на котором сотрудниками дворца-музея была обнаружена надпись «Gsell», но судить о нем не представляется возможным, так как он сильно записан позднейшими реставраторами.

Декоративная живопись начала получать распространение в России с конца 10-х годов XVIII века. В 1717 году прибыл в Россию французский мастер Филипп Пильман[2], которому было поручено живописное убранство некоторых «камер» в Петергофе, в частности в Монплезире и вольере; последние росписи

[1] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 482/438, 1720 г., кн. 6, д. 121, л. 1 (распоряжение об оплате Гзелю «за картину, которую он писал в Летний дом царского величества и прибита в палатках на правой руке, где стоят картины в потолок»).

[2] Имя устанавливается на основании собственноручной подписи художника на его прошении (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 58, л. 109). Даты рождения и смерти неизвестны.

сохранялись до нашего времени[1]. Тонкий стиль плафонной живописи Пильмана весьма своеобразен (*стр. 311*). Среди орнамента, нанесенного на плоский белый фон, он помещает бытовые фигурки: наряду с изящными кавалерами, опирающимися на шпаги, здесь встречаются простоватые горожане и образы, напоминающие пьеро и арлекинов из народной «commedia dell' arte». В этих реалистических персонажах можно уловить нечто родственное с общим направлением искусства петровской эпохи. Следует, однако, отметить, что Пильман не нашел в России широкого применения своим способностям. В 1720 и 1722 годах он подавал Петру челобитные, в которых жаловался на то, что у него работа была только в течение четырнадцати месяцев, остальное же время он не получал ни жалованья, ни заказов, в силу чего просил отпустить его на родину[2]. Тем не менее Пильмана не отпустили; в 1724 году ему была поручена роспись плафонов в Большом Петергофском дворце[3].

Больше заказов получал другой специалист по декоративной живописи — итальянец Бартоломео Тарсиа (умер в 1765 г.), приехавший в Россию в 1725 году. Он работал в стиле позднего итальянского барокко; его живописные плафоны большого интереса не представляют. Некоторые из них сохранились в Летнем дворце. Плафон Тарсиа был также в танцевальном зале Петергофского дворца. Выполненный во время второго приезда художника, уже в 40-х годах, он просуществовал до Великой Отечественной войны, когда дворец был разрушен фашистскими оккупантами.

В 1716 году приехал в Петербург французский художник Людовик Каравак (умер в 1754 г.), выписанный Петром (договор был заключен в Париже в 1715 г.). В начале своего пребывания в Петербурге это был типичный мастер французского раннего рококо. Именно таковы его первые портреты в России, выполненные с детей Петра: в 1716 году «Петенька-шишечка» (Гос. Эрмитаж и Гос. Русский музей), в 1717 — парный портрет дочерей Петра — Анны и Елизаветы (Гос. Русский музей), в 1722 — также парный портрет его маленьких внуков — Петра Алексеевича и Натальи Алексеевны (Гос. Третьяковская галлерея) и, наконец, два портрета рано умершей младшей дочери Петра—Натальи Петровны (Гос. Эрмитаж, авторское повторение в Гос. Русском музее)[4]. Во всех этих детских портретах нет ничего детского. Следуя традиции придворного портрета, Каравак показывает детей взрослыми кавалерами и дамами; их жесты жеман-

[1] Были разрушены фашистами во время оккупации Петергофа.

[2] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 58, л. 109 и 616.

[3] В 1720 году Пильману были отданы в обучение живописец Степан Бушуев, иконного дела мастер Федор Савин и ученик Михайло Негрубов (А. Успенский. Указ. соч., стр. 140). В 1730 году, когда Бушуев, Негрубов и Федор Воробьев просили о прибавке жалованья, освидетельствовавшие их живописец Тарсиа и архитектор Растрелли объявили, что «они в их художестве гораздо произведены..., а мастер Пильман аттестацию объявил, — оные де ученики научились от него живописным художеством орнаментов, которыми убирается внутри домов потолки, стены или что иное, и могут они все те живописные дела править собою без всякого отягчения» (там же, стр. 15—16).

[4] Все датировки взяты из собственноручной «росписи» Каравака (ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 266, л. 3).



Л. Каравак. Портрет цесаревен Анны и Елизаветы. 1717 год.
Гос. Русский музей.

ны, они наряжены в декольтированные парчовые роброны, вокруг них развеваются легкие шарфы. В портрете внуков Петра художник использует характерный для французской придворной моды прием аллегории; мальчик изображен в виде Аполлона с лирой, девочка — в виде Дианы с серебряным серпом на голове[1]. Эта аллегория должна была служить для особого возвеличения маленьких отпрысков царской фамилии.

Среди этих детских портретов особенно близок к искусству рококо портрет полулежащей обнаженной девочки Елизаветы, изображенной в виде Флоры (в 1910 г. находился в Царском селе, в Александровском дворце)[2]. Соединение детского масштаба фигуры с уже сравнительно развитыми женскими формами

[1] «Художественные сокровища России», 1903, № 1, иллюстрация на стр. 20.

[2] Там же, иллюстрация на стр. 50.— Этот портрет существует и в миниатюре, выполненной самим художником (Гос. Эрмитаж); сохранились также две старые копии —Г. Бухгольца и Г. Гроота (Екатерининский и Павловский дворцы-музеи).

сообщает портрету эротический отпечаток. Во всех этих работах Каравак обнаруживает умение строить изящную, мягкую по своему ритму, но в то же время абсолютно условную композицию. Наиболее удачное применение композиционные приемы Каравака находят себе в портрете цесаревен Анны (9 лет) и Елизаветы (8 лет), где Каравак демонстрирует свое мастерство рокайльного художника (*стр. 313*). Давая тело в излюбленном им серебристо-белом тоне, он прибегает в остальных частях картины к тонким оттенкам цвета, то более темного, то более светлого. В портрете Петра и Натальи это бледно-красный, бледно-желтый, бледно-зеленый, положенные легкой кистью рядом с более темными оттенками.

Однако в рисунке Каравак не только бесхарактерен, но порою и небрежен. Он плохо знает анатомию человеческого тела, что особенно сказывается на изображении лиц и декольтированных бюстов, например на портрете Анны Петровны 1725 года (Третьяковская галлерея). Этот портрет уже сильно отличается от ранних работ Каравака в России; в нем исчезает былая легкость движений и появляется чопорная застылость. В палитре тонкая многоцветность уступает место весьма ограниченному числу красок; сохраняется только общая серебристость колорита[1].

Каравак, приехавший в Россию как специалист по миниатюре, смело взялся за портреты в натуральную величину, а затем и за все другие виды живописи. В 1721 году он упоминается как глава «команды», расписывающей «чердачки» в Монплезире[2]; он же руководит целым рядом декоративных работ, например на триумфальных арках. В 1718 году он выполняет «Полтавскую баталию» для Петергофа[3]. Картина на этот сюжет, опубликованная В. И. Веретенниковым как произведение Каравака[4], на самом деле является фрагментарной копией с картины французского художника П. Мартэна-младшего и в настоящее время приписывается И. Никитину.

В составленной Караваком «росписи» своих работ под 1718 годом значится исполнение эскизов двенадцати портретов для рельефов триумфальной колонны, над которой работал Растрелли-старший[5]. К сожалению, среди сохранившихся частей триумфальной колонны в память Петра I и Северной войны этих портретных рельефов, выполненных по рисункам Каравака, не оказалось. В бумагах Канцелярии от строений под 1721 годом есть указание на то, что Каравак писал тогда «картину Шлютельбурх», а при нем состояли «из русских учеников у живописного дела два человека»[6]. Никаких следов этой картины, насколько

[1] Штелин отмечает, что портреты Каравака всегда были «немножко, но никогда не совершенно похожи» (Архив Я. Штелина, д. 6, л. 24 об. и 25).

[2] ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 266, л. 3.

[3] Там же.

[4] В. Веретенников. «Придворный первый моляр» Л. Каравак. — «Старые годы», 1908, июнь, стр. 326.

[5] ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 266, л. 3.

[6] ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, кн. 18, л. 446.

нам известно, не сохранилось. Не была ли она также «чертежом», предназначенным для Триумфального столпа?[1]

Таким образом, от всей разнообразной деятельности Каравака до нас не дошло почти ничего, за исключением портретов. Дальнейшая эволюция стиля Каравака в этом жанре в царствование Анны Ивановны представляет известный интерес и будет рассмотрена ниже. Несмотря на то, что Каравак не обладал ни большим талантом, ни даже большим мастерством, он завоевал себе в России исключительное положение. Это свидетельствует не только о личной ловкости Каравака, но и о том, что он попал в Россию как раз вовремя — в тот момент, когда начали изменяться запросы русского общества, когда в Петербурге началось увлечение именно тем придворным стилем, который представлял своим творчеством Каравак.

И. М. НИКИТИН и А. М. МАТВЕЕВ

В 1720-х годах начали возвращаться русские живописцы-пенсионеры, посланные Петром I в 1716 году заграницу. В 1720 году вернулись Иван Никитин и его брат Роман, в 1727 году — Андрей Матвеев. Уехавшие из России в тот момент, когда реализм только начал развиваться в русском искусстве, они сделались в 20—30-х годах первыми зрелыми мастерами русского реализма, несмотря на то, что в это время уже начинался спад высокого пафоса петровской культуры. Именно эти художники наиболее полно и ярко воплотили в своем творчестве прогрессивные стремления петровского времени, а вместе с тем и сами стали зеркалом этого великого периода.

Иван Максимович Никитин родился около 1690 года в Москве, в семье священника. В детстве он был певчим в патриаршем хоре. Рано обнаружив способности к живописи, Никитин рисовал с гравюр, а также с натуры (портреты); первоначальное художественное образование он получил в типографской школе при Оружейной палате. В начале XVIII века он уже числился преподавателем рисования в московской «артиллерной школе». По предположению П. Н. Петрова, Никитин был отдан Петром в обучение к Танауеру, приехавшему в 1711 году. В 1716 году он оказался в числе двадцати юношей, имевших способности к искусству и отобранных для посылки за границу. Никитин был послан пенсионером в Италию вместе с братом Романом, Федором Черкасовым и Михаилом Захаровым.

Общеизвестно письмо Петра к Екатерине, написанное в Данциг 19 апреля 1716 года о встрече с Иваном Никитиным: «Екатеринушка, друг мой, здравствуй! Попались мне встречю Беклемишев и живописец Иван. И как оне приедут к вам, тогда попроси короля, чтоб велел свою персону ему списать; также и протчих, каво захочешь, а особливо свата, дабы знали, что есть и из нашево народа

[1] Об участии Каравака в проектировании Триумфального столпа см. на стр. 478.



И. Никитин. Портрет Натальи Алексеевны. Около 1714—1715 года.

Гос. Русский музей.

добрые мастеры»[1]. Такая высокая оценка Никитина, сделанная Петром до начала его обучения за границей, свидетельствует о большой одаренности художника. Но письмо это имеет значение и для характеристики Петра: оно показывает, что, посылая русских художников учиться за границу и выписывая оттуда иностранных мастеров в Россию, он особенно гордился достижениями национального искусства.

Известны некоторые произведения Никитина, выполненные до отъезда за границу и подтверждающие мнение о нем Петра. Это, прежде всего, портрет неизвестной, хранящийся в Русском музее, подписанный и датированный Никитиным 28 сентября 1714 года. Считается, что здесь изображена Прасковья Ивановна, племянница Петра, «заштатная принцесса»[2]. Приблизительно к этому

[1] «Письма русских государей и других особ царского семейства. Переписка императора Петра I с государынею Екатериною Алексеевною». М., 1861, стр. 44.

[2] Действительно, тех же размеров портрет «царевны Прасковьи Ивановны» работы Никитина значится в «Описи неподвижных вещей, бывших в смотрении Кириллы Головачевского» в Академии художеств в 1765 году (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 75, 1773 г., л. 5).



И. Никитин. Портрет Анны Петровны.
Около 1714—1715 года.
Гос. Третьяковская галлерея.

же времени относится портрет Натальи Алексеевны, сестры Петра, которая умерла в 1716 году (Русский музей, повторение в Третьяковской галлерее; *стр. 316*), и дочери его, Анны Петровны, изображенной девочкой (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 317*).

Все эти портреты схожи между собой по манере изображения. Никитин уже умеет придать модели изящную позу, но он еще не овладел композицией: во всех трех портретах она почти одинакова и носит характер условного приема, заимствованного, вероятно, у учителя. Не вполне еще овладел Никитин и уменьем правильно воспроизводить объемы человеческого тела; формы лица удаются ему гораздо лучше. Но он уже стремится передать фактуру бархатных мантий на горностаевом меху, парчевых лифов, кружев, алмазных пряжек, что, правда, делает довольно примитивными средствами. Так, ворс в бархатных мантиях Натальи Алексеевны и Анны Петровны выполнен простыми белыми штрихами, напоминающими иконные пробела́. Колорит этих портретов еще не отличается богатством. Лучше всего удался портрет Анны Петровны, что позво-

ляет предположить, что он был самым поздним из сделанных художником до отъезда.

Несмотря на погрешности, свидетельствующие о профессиональной неопытности молодого живописца, все три портрета обнаруживают его уменье показать живого человека. Так, он не скрыл дебелую полноту стареющей Натальи Алексеевны. Но вместе с тем умные и живые глаза под несимметрично поднятыми бровями и закушенная нижняя губа, как бы во время разговора, заставляют забыть старость этой женщины. Зритель охотно верит тому, что она увлекалась светским театром (еще при жизни своего отца, царя Алексея Михайловича) и принимала деятельное участие в его устройстве. Портрет этот разительно отличается от придворных портретов Каравака, где художник показывает только условную светскую маску.

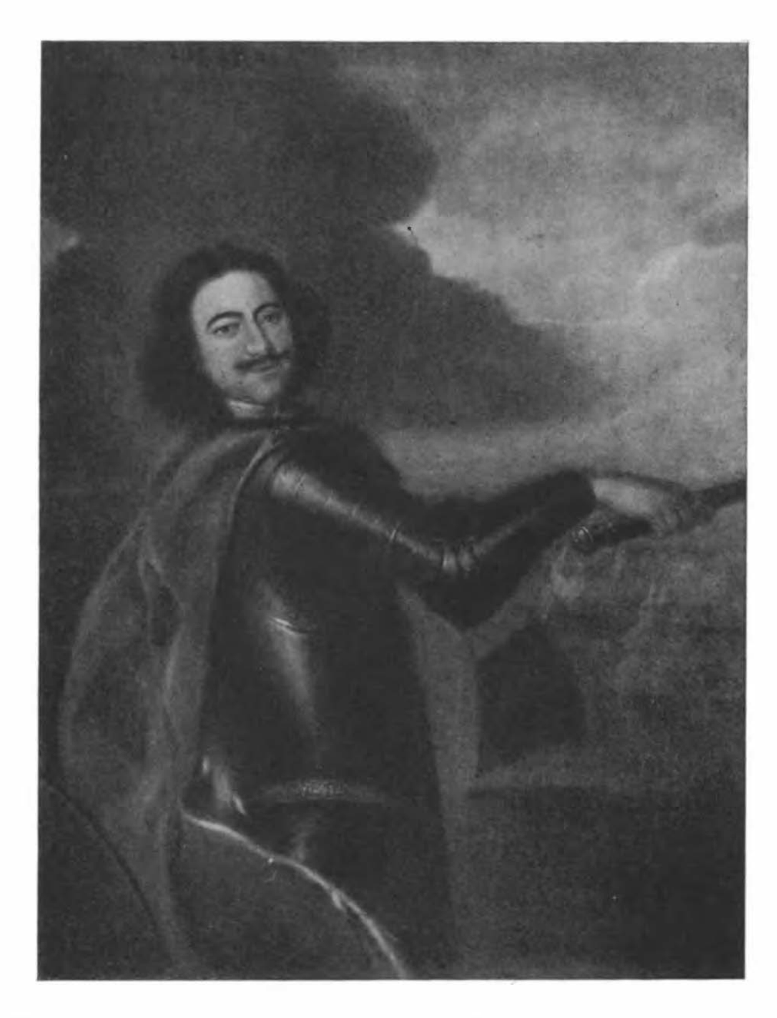
Весьма поучительно сопоставить с детскими портретами Каравака портрет Анны Петровны работы Никитина. Разница между ними сразу бросается в глаза. Анна Петровна изображена Никитиным настоящим ребенком: ее головка слегка опущена, словно в смущении, а глаза смотрят исподлобья — задорно и лукаво. Губы сложены совершенно по-детски, верхняя слегка надута, что придает лицу девочки индивидуальное выражение. Конечно, одежда Анны Петровны сохраняет всю пышность, свойственную принцессе, но именно по контрасту с нарядным одеянием особенно привлекает своей естественностью ее лицо. Это первый подлинно детский портрет в русской живописи.

Портреты Никитина, сделанные им до отъезда, свидетельствуют не только о его крупном даровании, но и о своеобразии его творчества, о сильном тяготении к реализму. До известной степени на этот путь мог подтолкнуть его Танауер; однако уже в этих ранних работах Никитин идет значительно дальше своего учителя, не порывавшего с традициями искусства барокко.

«Походный журнал» 1715 года[1] сохранил нам запись о первом портрете Петра работы Никитина: «Его величества половинную персону писал Иван Никитин». Портрет до сих пор не был известен. А. М. Кучумов высказал ряд убедительных доводов в пользу того, что этим портретом следует считать изображение Петра I на фоне морского сражения (Екатерининский дворец-музей; *стр. 319*)[2]. Раньше эту картину приписывали Караваку или Танауеру, однако лицо Петра здесь не похоже на его изображения в работах этих мастеров. В чертах молодого Петра можно отметить некоторое сходство с более поздним его портретом

[1] «Походный журнал 1715 года». СПб., 1855, стр. 53.—Этот год был спутан П. Н. Петровым, который указывает на 1716 год. Ошибка эта вошла и в позднейшую литературу.

[2] Портрет этот изображает Петра поколенно, но в холсте есть три подшивки — две сверху и одна снизу. По мнению А. М. Кучумова, они были сделаны для того, чтобы портрет соответствовал портрету Екатерины I работы Натье. Сохранилось прошение И. Вишнякова об уплате ему за «прибавку в длину и ширину» портрета Петра против «портрета ея и. в.» (ЦГАДА, ф. 248, оп. 12, 1748 г., д. 29/679, л. 832). Не исключена возможность, что речь идет именно о портрете Никитина. Без нижней подшивки портрет оказывается действительно в половину фигуры. Морское сражение, как считает Кучумов, представляет бой при Гангуте, который произошел в 1714 году.



И. Никитин. Портрет Петра I на фоне морского сражения. 1715 год.

Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине.

(Гос. Русский музей), который также приписывается Никитину. Особенно хорошо передана мягкая улыбка. Красивый, благородный колорит портрета вполне возможен для ученика Танауера; он напоминает портрет Меншикова работы последнего. Темно-серые, блестящие латы Петра прекрасно оттеняются глубоким темно-красным цветом мантии. По своей выразительности этот портрет Петра безусловно выделяется среди многочисленных других его изображений.

Очень интересен портрет неизвестного казака в красной одежде, хранящийся в харьковском Историческом музее. На обороте его подпись («Joan N. A°: 1715»), сильно напоминающая подпись Никитина на портрете Прасковьи Ивановны. Лицо молодого казака полно сосредоточенной энергии, жест руки, засунутой за пояс, вносит в композицию естественную непринужденность, решительно выделяющую этот портрет среди условно-торжественных, полупарсунных портретов, бытовавших на Украине до середины XVIII века. Написанный за год до отъезда Никитина за

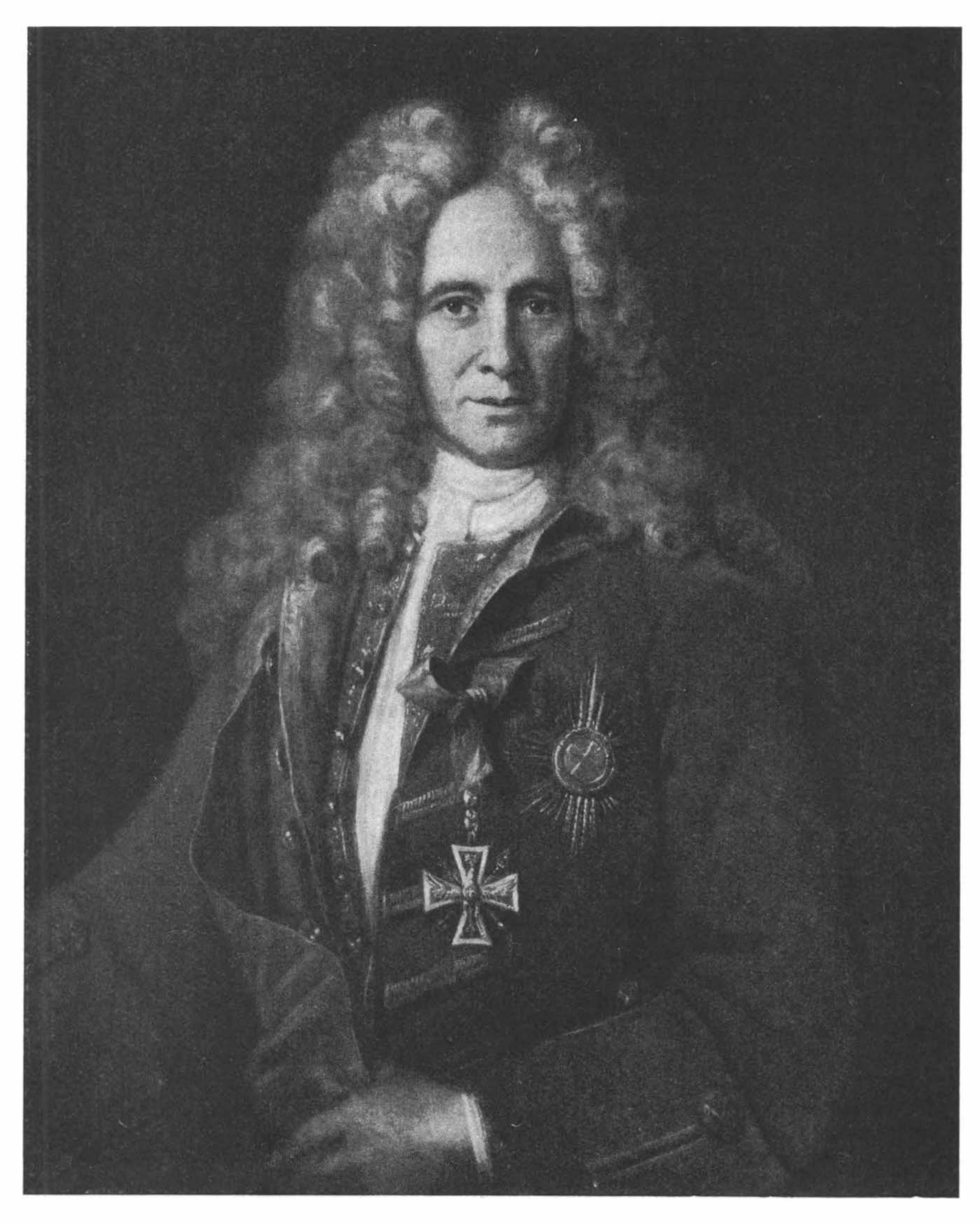
границу, портрет этот свидетельствует о том, что Петр был совершенно прав в своей высокой оценке художника в письме к Екатерине в 1716 году.

Письмо Петра представляет большой интерес еще и тем, что в нем высказано пожелание, чтобы Никитин написал «особливо свата». Это упоминание с давних пор интригует историков искусства. Еще П. Н. Петров высказал предположение, что здесь имеется в виду Александр Гаврилович Головкин, который действительно сватал царевичу Алексею Петровичу принцессу Шарлотту в 1710 году. Впоследствии он был послом в Пруссии, чем, может быть, и объясняется ошибочное предположение П. Н. Петрова о Берлине, как месте пребывания адресата, т. е. Екатерины. С другой стороны, в Третьяковской галлерее есть замечательный портрет канцлера Гавриила Ивановича Головкина, который приписывается Никитину (*стр. 321*). Сопоставление дат и фактов, относящихся к апрелю 1716 года, показывает, что Петр имел в виду именно канцлера Головкина, который только что выполнил роль свата в свадьбе его племянницы Екатерины Ивановны; самая свадьба состоялась в доме Головкина в Данциге.

Портрет Головкина — первоклассное произведение как по мастерству выполнения, так и по силе выразительности образа. Из темной глубины фона появляется фигура канцлера; зритель отлично чувствует не только все объемы, то точные и крепкие, как бы точеные, в худом лице, то мягкие, едва уловимые, в пышном каскаде волос парика, границы которого теряются в окружающем пространстве. Превосходно переданы и все аксессуары: бархатный кафтан, орден, звезда, золотые позументы. Однако с тонким тактом художник приглушает блеск этих парадных украшений. Ничто не должно отвлекать зрителя от самого главного и единственно важного в этом портрете — от человеческого лица. Канцлер спокойно и уверенно смотрит умными, «колючими» глазами прямо перед собой. В этой подчеркнутой фронтальности лица есть некоторая напряженность, усиливающая впечатление значительности образа. Играющая на тонких губах улыбка не кажется условной деталью светской маски; скорее — это улыбка опытного дипломата, умеющего скрыть за ней свои далеко идущие политические расчеты.

Складки у носа позволяют угадать в этом человеке большую волю и даже, может быть, жестокость. Перед нами крупный государственный деятель прекрасно сознающий свое значение. Зритель охотно верит надписи, сделанной на обороте холста: «Граф Гавриил Иванович Головкин, великий канцлер... в продолжение канцлерства своего заключил 72 трактата с разными правительствами». В бурное время Петра работа дипломата была равносильна работе полководца. Художнику блестяще удалось передать значительность изображенного человека, не прибегая ни к каким приемам пышного придворного стиля; от этого портрет подкупает своей глубокой правдивостью.

Если автором портрета Головкина был русский художник, то это мог быть или Никитин, или Матвеев. Надо признать, что по своей манере портрет не сближается ни с одним из произведений названных художников. Особенно резко



И. Никитин. Портрет канцлера Г. И. Головкина. 1716 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

отличается он от женских портретов Никитина, написанных до отъезда за границу, и несколько меньше — от портрета Петра на фоне морского сражения. Быть может, следовало бы допустить, что Никитин выполнил просьбу Петра не сразу, написав портрет канцлера не в Данциге, а позже, уже вернувшись на родину. Единственно, что можно сказать с уверенностью, это то, что самый образ Головкина был вполне по силам Никитину, каким мы его себе представляем по его зрелым произведениям.

Свое пенсионерство братья Никитины провели во Флоренции, где, по совету герцога Козимо III, обучались у живописца Томмазо Реди[1]. Агент Петра, Беклемишев, которому было поручено попечение о пенсионерах, сообщал в одном из своих писем царю о картинах Никитиных, посланных в Петербург[2]. К сожалению, эти картины пока не обнаружены. В конце 1719 года последовал приказ отправить братьев Никитиных обратно в Петербург, куда они и прибыли в начале 1720 года[3].

Посещение Италии подкрепило Ивана Никитина в его стремлении передавать при помощи красок все богатство предметного мира. Там он усвоил технику многослойного письма по темному грунту, а также более свободные приемы живописи. Обучение во Флоренции помогло Никитину лучше овладеть и рисунком.

По возвращении в Петербург, Никитин сразу же стал первым художником в столице. Уже в том же 1720 году (31 июля) кабинет-секретарь А. В. Макаров затребовал его в Петергоф для написания с натуры портрета Петра[4]. В 1721 году Петр приказал «Ивану да Роману Никитиным хоромное деревянное строение на определенном им месте для отправления живописной работы построить на каменном фундаменте»[5]. По словам П. Н. Петрова, этот дом находился на Мойке, поблизости от Зимнего дворца[6]. В 1724 году Никитин счи-

[1] П. Петров. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого.— «Вестник изящных искусств», 1883, стр. 196.

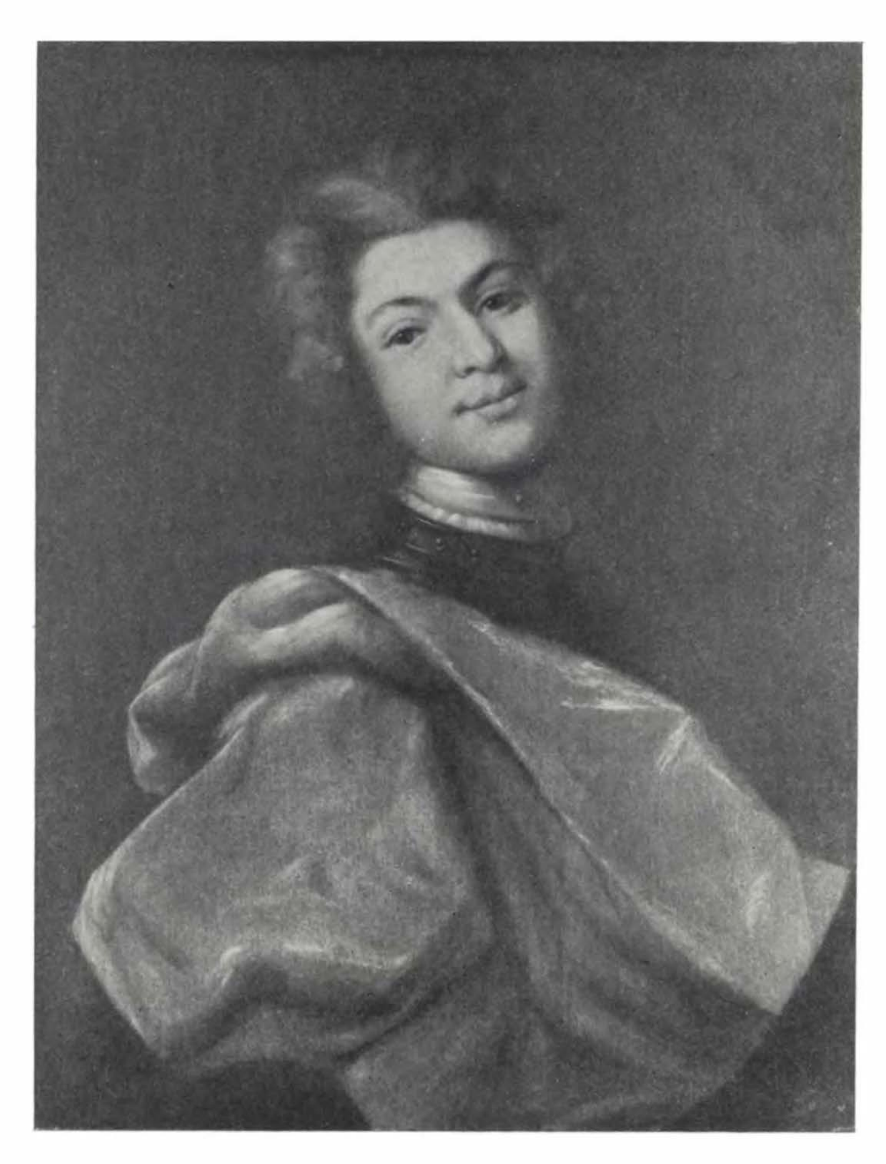
[2] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, кн. 40, л. 151.

[3] Это опровергает легенду о том, что оба Никитины (или Роман Никитин) успели побывать в Париже и поучиться у Ларжильера.

[4] А. В. Макаров писал своему помощнику И. А. Черкасову: «Иван Антонович! Получа сие письмо, скажи Ивану Никитину, чтоб он взял с собою краски и инструменты, также и полотно, на чем писать ему персону государеву, приехал сюда не мешкав, и для того выпроси у вице-адмирала ординарную шлюпку. А не худо, чтоб он и брата своего с собою сюды взял» (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, д. 62, л. 612). Состоялся ли в 1720 году сеанс, неизвестно. П. Н. Петров считает, что он состоялся «через месяц», 3 сентября 1721 года, когда в походном журнале значится: «на Котлине острову пред литоргиею писал его величества персону живописец Иван Никитин» («Походный журнал 1721 года». СПб., 1855, стр. 73). Но Петров спутал дату письма Макарова, принимая, вместо 1720, 1721 год, вследствие чего он и утверждает, что сеанс состоялся через месяц; на самом деле он отодвигается на целый год, если только верно, что запись в «Походном журнале» отмечает первую встречу Никитина с Петром по возвращении в Петербург.

[5] А. Успенский. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913, стр. 128.

[6] П. Петров. Указ. соч., стр. 200; см. также ЦГАДА. Кабинет Петра I. отд. II, кн. 87, л. 355—359.



И. Никитин. Портрет С. Г. Строганова. 1726 год.
Гос. Русский музей.

тался «персонных дел мастером» и преподавал рисование в школе при типографии[1]; в 1727 году его называют придворным художником[2]. Правда, жалованье Никитин получал небольшое — всего 200 рублей в год — по крайней мере так было в 1722 году[3]. Возможно, что позже этот оклад был повышен, но об этом

[1] Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. IV. СПб., 1889, стлб. 713.
[2] А. Успенский. Указ. соч., стр. 128.
[3] В своем донесении от апреля 1724 года Никитин писал: «В прошлом 1722-м году по указу его имп. величества выслан нижеимянованный из Санкт-Питербурха в Москву для дел его величества и поныне обретаюсь в Москве. И на помянутый 1722 год определенное мое жалованье двести рублев из Канторы соляного правления получил сполна». Дальше говорится о том, что за 1723 год ему не доплатили 100 рублей, а за 1724 год не заплатили вовсе (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 67, л. 1050).



И. Никитин. Портрет Петра I. 1721 год.
Гос. Русский музей.

нет сведений. Известно только, что в 1726 году Никитин сверх жалованья получал еще 40 рублей в год на краски; это, по мнению Петрова, свидетельствует о том, что он был завален заказами[1]. Действительно, есть сведения о том, что Петр рекомендовал своим придворным заказывать Никитину царские портреты и платить за них по 100 рублей[2]. В проекте создания Академии художеств Абрамов предполагал назначить директором Академии Никитина. В своих подробных записках о русском искусстве Штелин также говорит о Никитине, как о первоклассном мастере: «...его образа... в иконостасах... еще сегодня отличаются от остальных икон, как небо от земли... Они доказывают, какие

[1] П. Петров. Указ. соч., стр. 206.— То, что Никитин получал на краски столько же, сколько Танауер, дает Петрову повод считать, что и оклад он получал наравне с ним, т. е. 600 рублей в год, однако вышеприведенный архивный документ это опровергает.

[2] Г. Лебедев. Русская живопись первой половины XVIII века. Л.—М., 1938, стр. 62.

великие мастера погибли в лице этих первых воспитанников Петра Великого» (т. е. И. Никитина и А. Матвеева)[1].

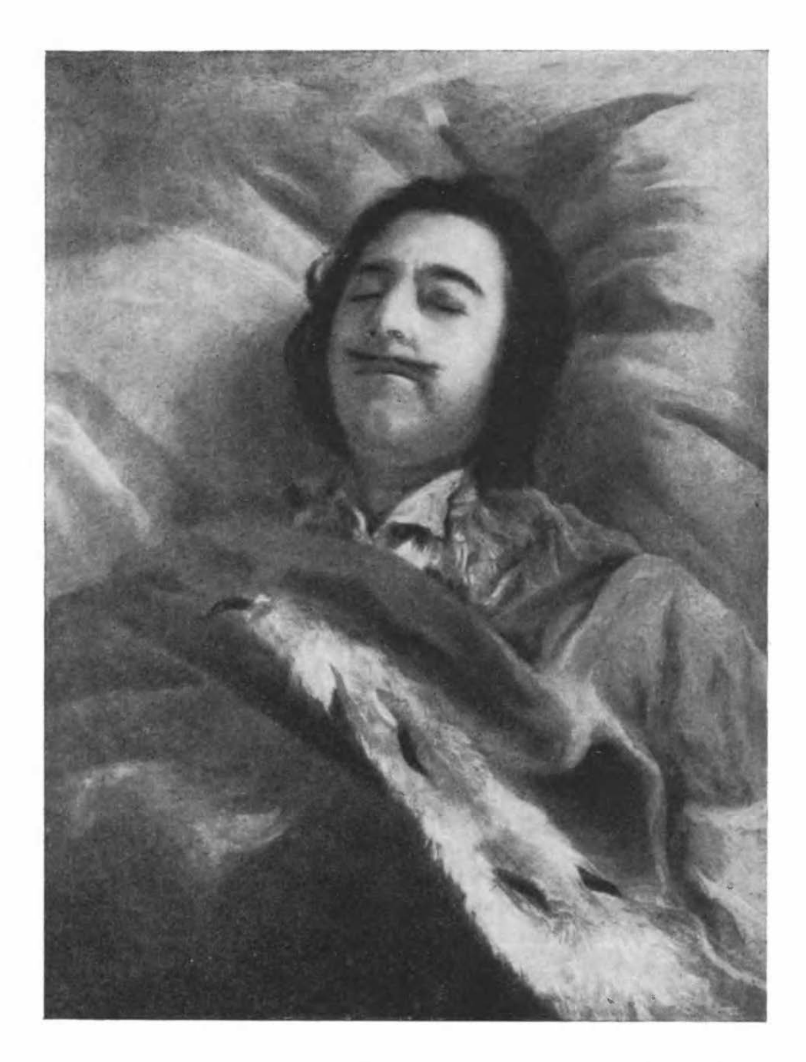
В настоящее время в разных музеях есть довольно много произведений, приписываемых Никитину, но из них подписаны им, кроме портрета Прасковьи Ивановны, только два: портрет С. Г. Строганова 1726 года (Гос. Русский музей) и «Родословное древо русских царей» 1731 года (там же). Остальные портреты приписываются Никитину на основании старинных преданий и некоторых указаний в литературе. Решить вопрос об их атрибуции чрезвычайно трудно, так как подписные портреты дают слишком мало материала для серьезных выводов.

Портрет Строганова (*стр. 323*) резко отличается от трех ранних женских портретов Никитина. Это — изящный придворный портрет, свидетельствующий о мастерстве художника, о его овладении западноевропейской техникой. Юноша изображен в гибком и свободном, хотя и жеманном движении, со склоненной набок головой, с улыбкой на мягких, сочных губах. Убедительно передан пушистый бархат его мантии, столь непохожий на мантии в первых женских портретах. Фигура мягко выступает из темного фона, контуры ее как бы тают. Колорит портрета, построенный на темных тонах, отличается благородством; темно-розовый цвет мантии, разработанный во множестве градаций, превосходно оттеняется коричневым шелком подкладки и черными латами. Но, несмотря на зрелую технику, портрет Строганова нельзя отнести к лучшим созданиям Никитина. Здесь художник ближе всего подходит к западноевропейскому придворному стилю и менее всего обнаруживает свое собственное реалистическое понимание портрета. Образ этого светского юноши не отличается глубиной.

В Русском музее есть круглый портрет Петра I, приписываемый Никитину (*стр. 324*). Существует предположение, что это и есть тот портрет, который писался 3 сентября 1721 года. Подобная гипотеза весьма вероятна, так как портрет, безусловно, относится к последним годам жизни Петра; между тем известно, что кроме Никитина в это время его писали только Каравак и Танауер (оба в 1722 году), но ни тот, ни другой не мог быть автором этого портрета. По своей широкой живописной манере и в то же время пластической силе он превосходит портрет Строганова, что может объясняться совершенно различными задачами художника в изображении столь различных моделей.

Образ Петра поражает своей силой. Он передан предельно просто, без всяких внешних признаков царской власти. Обычный для Никитина темный, почти черный фон здесь используется особенно эффектно, поскольку художник показывает освещенным только лицо Петра. Никитину удалось раскрыть образ Петра во всем его богатстве и сложности. Гордо поставленная голова, крепко сжатые, упрямые губы, нахмуренные брови — все говорит о несокрушимой, железной воле этого человека, способного порой на жестокость для достижения своей цели.

[1] Архив Я. Штелина, д. 6, л. 25.— По-видимому, Штелин имел в виду его иконы. Кроме того, известно, что в 1728 году он писал «в верху самаго лантернина» и «вкруг большого купола» в Петропавловском соборе ряд религиозных композиций (А. Успенский. Указ. соч., стр. 129).



И. Никитин. Петр I на смертном одре. 1725 год.
Гос. Русский музей.

Но живые глаза смягчают образ, делают его глубоко человечным. Они выполнены с большим мастерством: блики света, положенные у нижних век, придают глазам влажность и блеск, они кажутся сверкающими из темноты. С той же жизненной правдой написано и все лицо Петра, в котором уже заметны признаки старости.

Портрет Никитина показывает нам Петра во всей непосредственности и простоте его жизненного облика, но в то же время в нем прекрасно подчеркнуто то, что делает его образ глубоко значительным, почти страшным в своем неукротимом волевом напряжении. Лучше, чем где-либо, выражен здесь основной смысл эпохи и значение человека, определяемое его заслугами перед государством. Безусловно, это — наиболее выразительный из всех многочисленных портретов Петра. Образ, созданный Никитиным, получил впоследствии воплощение в памятнике Фальконе, а затем в поэзии Пушкина, не только в «Медном всаднике»,

но и в «Полтаве». Такое проникновение в характер Петра было возможно только для человека, близко его знавшего.

Никитину приписывается также и портрет Петра на смертном одре (Гос. Русский музей; *стр. 326*). В «Описи неподвижных вещей, бывших в смотрении Кириллы Головачевского», в Академии художеств, в 1765 году[1], этот портрет значится как работа «неизвестного». Однако П. Н. Петров утверждает, что именно Никитину было поручено траурной комиссией, возглавлявшейся Я. Б. Брюсом, написать портрет умершего Петра[2]. Вопрос может стоять лишь о том, который из двух портретов мертвого Петра (второй находится в Гос. Эрмитаже и происходит из Петровского кабинета в Кунсткамере) следует считать работой Никитина. Несмотря на сильные записи на эрмитажном портрете, можно все же сказать, что он значительно слабее первого и отличается от него манерой исполнения. Лучше сохранившаяся нижняя часть лица выполнена почти натуралистически. Не мог ли этот портрет быть написан Гзелем, у которого естественно было бы найти элементы натурализма? В пользу авторства Гзеля говорит и то, что портрет прежде находился в Кунсткамере, где Гзель работал. Все это позволяет думать, что портрет из Русского музея был исполнен Никитиным.

Портрет отличается теми же достоинствами, что и другие произведения Никитина. Он написан чрезвычайно быстро: художник наносит краску длинными и свободными мазками по подмалевку теплого тона, который просвечивает в тенях. Несомненно, портрет сделан с натуры и имеет характер этюда, хотя основные формы намечены в нем очень крепко и выразительно. Художник вносит жизнь даже в мертвое тело. Портрет производит такое впечатление, будто он сделан в первые же минуты после смерти: еще небрежно наброшена на тело горностаевая мантия, еще в беспорядке расстегнута рубашка и разбросаны волосы. И кажется, что перед зрителем скорее уснувший, чем мертвый. Лицо Петра еще сохраняет то выражение, которое было для него характерно при жизни. Никитин сумел показать грозную властность и волевое напряжение даже в мертвой голове Петра, величественно покоящейся на подушке. В этом портрете мы снова встречаем то соединение жизненной непосредственности с высоким обобщением, которое характерно для Никитина.

Наконец, существует в Русском музее еще один портрет, не подписанный Никитиным, но издавна приписываемый ему. Это — «Напольный гетман» (*цветная клейка*), которого раньше считали Мазепой, потом Скоропадским или Полуботком. И этот портрет значится в упомянутой описи Головачевского как работа неизвестного художника. Хотя он чрезвычайно своеобразен, но с творчеством Никитина его связать можно, ибо трудно найти другого мастера, который мог бы в начале XVIII века создать образ столь большой простоты и в то же время значительности.

[1] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 75, 1773 г., л. 3 об.

[2] П. Петров. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого, стр. 206.— Откуда взято это важное сведение, Петров, к сожалению, не указывает.

Действительно, «Напольный гетман» более всего привлекает своей подлинно народной простотой. Это портрет человека, находящегося наедине с самим собою. Старик изображен в усталой позе: он сидит, слегка сгорбившись, голова его опущена, кафтан по-домашнему расстегнут, седые волосы лежат небрежно; усталость сквозит и в воспаленных, чуть-чуть покрасневших веках. Но вместе с тем, в этом старике не ослабела крепкая воля, не угасла огромная энергия; из-под седых, нахмуренных бровей глаза смотрят сурово и пронзительно, даже напряженно; крепко сжаты губы под нависшими украинскими усами. Художник снова запечатлел в этом образе не частного человека, а именно «напольного» гетмана, боевого соратника Петра, делившего с ним и ратный труд, и славу побед. Художник передает обветренную и темную от загара кожу, контрастирующую с мягким розовым бархатом отворотов военного мундира и его мерцающими позументами. Свет как бы обволакивает фигуру гетмана. Отлично видны свободные мазки кисти, передающие воздушную среду. Художник не только в полной мере владеет живописным мастерством, но и умеет подчинить свое мастерство задаче еще более важной — созданию большого человеческого образа. Как мы уже видели, эти качества в высшей степени присущи зрелому творчеству Никитина. В портрете «Напольного гетмана» они получили, пожалуй, наиболее полное выражение. Вероятнее всего, этот портрет, как и портрет Петра на смертном одре, относится к середине 20-х годов.

Хотя Никитин был «персонных дел мастером», ему приходилось писать и батальные картины, так как потребность в них была чрезвычайно велика. В 1727 году ему было поручено написать для Летнего дворца «Полтавскую баталию», «на полотне, длиною и поперег близ трех аршин». Никитин исполнил ее «живописным самым добрым художеством против картины, писанной во Франции»[1]. Предполагают, что этой картиной является «Полтавская баталия» (находится в петергофском Эрмитаже), представляющая несколько переработанную копию с картины П. Мартэна-младшего, действительно написанной во Франции[2]. Эта копия в более крупном масштабе воспроизводит лишь центральную часть композиции Мартэна. Она выполнена лучше, чем оригинал. В особенности это касается лиц, которые на копии получили более живое выражение. Отлично показаны движения многих фигур. Интересно, что портрет Петра в «Полтавской баталии» напоминает его изображение на фоне морского сражения, приписываемое Никитину[3].

В последнее время Никитину приписывается и другая картина, изображающая Куликовскую битву (Гос. Русский музей), которая прежде считалась произведением Андрея Матвеева. Однако новейшие исследования, в частности

[1] А. Успенский. Указ. соч., стр. 129.

[2] Картина Мартэна, написанная в 1725 году, находится в Екатерининском дворце-музее и называется там «Битвой при Переволочне»; ее повторение в Эрмитаже названо «Полтавской баталией».

[3] Высокие качества «копии» безусловно говорят против авторства Каравака (см. стр. 314), который не умел писать фигуры даже в портретах.



И. Никитин. Портрет напольного гетмана. 1720-е годы.
Гос. русский музей.

Н. К. Маковской, убедительно показали, что эта картина была выполнена Иваном Никитиным[1]. Правда, и она является переработанной копией, на этот раз с гравюры Антонио Темпеста 1609 года. В своей картине Никитин во многом отходит от гравюры: изменена нижняя правая часть композиции, введены новые группы и фигуры, в частности фигуры иноков Пересвета и Осляби, изменены одежды и т. д. В отличие от гравюры, выполненной довольно жестко, Никитин широко пользуется светотенью, которая помогает ему объединить всю массу фигур. Наконец, интересны введенные им надписи на щитах, продолжающие традицию иконописи XVII века. Примечательны и самые надписи, особенно одна из них: «тот князь, тот дворянин, хто замгих один» (т. е. «кто за многих один»). Надпись эта великолепно выражает этику петровского времени, его высокую гражданственность и патриотизм.

Последнее десятилетие жизни Никитина было омрачено тяжелыми событиями в его личной жизни и творческим кризисом. К 1731 году относится подписное «Древо родословное великих государей», включающее в себя портрет Анны Ивановны. Условная, плоскостная композиция «Древа» восходит к XVII столетию, к «Насаждению древа Государства Российского» Симона Ушакова. Знаменательно, что эта композиция уже была использована до Никитина Алексеем Зубовым в портрете Екатерины I. По-видимому, в обоих случаях ее применение свидетельствовало о сознательном возвращении к старым традициям. Известно, что вскоре после смерти Петра Никитин начал сомневаться в правильности избранного им пути, который стал казаться ему греховным. Разумеется, возможность таких колебаний была обусловлена самой быстротой перелома, непрочностью нового мировоззрения. В начале 30-х годов Никитин, так же как и его брат, оказался замешанным в движении старорусской оппозиции против правительства Анны Ивановны; оба брата были арестованы, подвергнуты всевозможным пыткам и сосланы в Сибирь. Возвращенный Анной Леопольдовной, Иван Никитин умер в 1740 году, не доехав до дома (Роман Никитин вернулся в том же году в Москву).

Однако и в последние годы И. Никитин еще писал портреты реалистического характера. Одной из сильных его работ этого времени является портрет «заштатной царицы» Прасковьи Федоровны, вдовы брата Петра — Ивана Алексеевича (Загорский историко-художественный музей). Превосходно выполненное лицо немолодой женщины, проживавшей полумонахиней в Новодевичьем монастыре, сурово и полно такой скорбной значительности, какая могла быть достигнута лишь Никитиным. Совершенно фронтальная постановка головы, редко встречающаяся в портретах и повторяющая постановку головы в портрете Головкина, отлично написанные темные одежды — все это подкрепляет атрибуцию загорского портрета Никитину. Он тем более интересен, что, вероятно, относится к началу 30-х годов, когда Никитин общался с кружком Прасковьи Федоровны,

[1] Н. Маковская. К вопросу об авторе картины «Куликовская битва».— «Труды Всероссийской академии художеств», I. Л.—М., 1947, стр. 99—112.

который был центром старорусской оппозиции. Именно связь с этим движением, отражавшим народный гнев против «бироновщины», накладывает на образ «заштатной царицы» печать той суровой значительности, которая выходит за рамки чисто личных переживаний. Так снова мы встречаем у Никитина глубокое понимание единства личного и общегосударственного в образах его современников.

От этого портрета, написанного «от души», с глубокой симпатией, разительно отличается портрет Андрея Ушакова — «заплечных дел мастера» (Гос. Третьяковская галлерея); художник писал его во время следствия (есть сведения, что этот портрет заслужил ему некоторое облегчение в его тяжкой судьбе). И в этом портрете Никитин остается верен своему реалистическому искусству, но уже не поднимается до высоты своих более ранних работ. Портрет написан очень сухо, с каким-то холодным безразличием, вполне понятным, если вспомнить о тех условиях, в каких он был создан. Никитин не мог дать в нем отрицательную характеристику своего палача. Ушаков поэтому вышел у него просто холодным и хитрым служакой. К сожалению, неизвестно, сохранились ли портреты, сделанные Никитиным в Тобольске; один из них (портрет тобольского митрополита Антония Стаховского) числился среди произведений, купленных для Академии художеств в 1763 году[1].

Творческое наследие Никитина еще далеко не исчерпано и вполне возможны новые открытия, так как мастер отличался большой продуктивностью[2]. Но и это скудное наследие вполне достаточно для того, чтобы можно было говорить о крупном даровании Ивана Никитина, создавшего глубоко своеобразные произведения, которые заложили крепкие основы для успешного развития реализма в русской живописи XVIII века.

Творчество Романа Никитина почти неизвестно. Его портрет Марии (Вассы) Строгановой (Гос. Русский музей, повторение в Гос. Эрмитаже) не представляет интереса: это почти парсуна, примитивная и грубоватая (*стр. 331*). Правда, портрет сильно записан; возможно, что его недостатки объясняются именно этим. Значительно лучше портрет Строганова в Эрмитаже (реплика в Одесской картинной галлерее), также приписываемый Роману Никитину. Но как бы то ни было, сейчас мы ничего точно не можем сказать о Романе Никитине как о живописце. Известно только, что он играл большую роль в московской художественной жизни и после своего возвращения из ссылки. Так, в 1742 году, когда в Москве готовили триумфальные ворота к коронации Елизаветы, сенатская контора предлагала ему и Ивану Адольскому-сыну взять на себя живописную

[1] «Опись неподвижных вещей, бывших в смотрении Кириллы Головачевского» (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 75, 1773 г., л. 5).

[2] Кроме рассмотренных произведений, в Русском музее есть еще подмалевок портрета Елизаветы работы Никитина, а в Третьяковской галлерее его портрет Чернышева. Штелин говорит, что Никитин написал образ св. Екатерины и Александра для Введенской церкви («писал под караулом будучи») и в Тобольске выполнил иконостас (Архив Я. Штелина, д. 6, л. 46).



Р. Никитин. Портрет М. Я. Строгановой.
Гос. Русский музей.

работу по украшению этих ворот[1]. И в последующие годы имя Романа Никитина мелькает в ряде архивных документов в связи с декоративными работами. К сожалению, ни одна из них до нас не дошла.

В 1716 году, одновременно с братьями Никитиными, был отправлен за границу Андрей Меркурьевич Матвеев (1701—1739), сначала в Амстердам, потом в Антверпен. В октябре 1720 года он сообщил Екатерине I, которая была его покровительницей: «посылаются ... нечто от учения моего, а имянно портреты вашего величества, которые я... списывал от мастера моего. При сем же портрет господина агента Фанденбурха»[2]. Речь идет здесь о копиях с портретов Петра

[1] ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7853, л. 148—149.
[2] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 47, л. 299 и об.

и Екатерины, вероятно, работы Моора; местонахождение этих портретов, так же как и портрета Фан дер Бурха, написанного самим Матвеевым, не известно. Кроме того, Матвеев, по словам П. Н. Петрова, прислал Екатерине из Антверпена в 1725 году образец своей работы, ту «Аллегорию живописи», которая сейчас находится в Русском музее[1]. Эта работа не представляет большого интереса. Написанная в манере фламандской академической живописи, она изображает полуобнаженную женщину перед мольбертом, пишущую фигуру Минервы, которая позирует на облаке; тут же играют два обнаженных амура. Удачно подмечен жест руки художницы, но ее тело нарисовано плохо. Все формы в картине смягчены и бесхарактерны. Только лицо женщины с двойным подбородком вполне реально и ничуть не прикрашено; хорошо уловлено выражение ее глаз, внимательно всматривающихся в свою работу. Ясно, что эта «историческая картина» была написана портретистом, чувствующим себя уверенно лишь в области изображения человеческого лица и рук. Если мы сопоставим «Аллегорию» с сохранившимися портретами Матвеева, то придется согласиться с Караваком, который считал Матвеева более искусным в портрете, чем в исторической живописи.

От этого произведения разительно отличается «Автопортрет с женой» (Гос. Русский музей; *цветная оклейка*), написанный Матвеевым в 1729 году, через два года по возвращении в Петербург[2]. Картина эта, не совсем законченная, свидетельствует, однако, не только о зрелом мастерстве Матвеева, но и о его творческой самостоятельности. Художник не ставит перед собой сложной задачи передать внутренние взаимоотношения между ним и его женой. Напротив, он бесхитростно изображает себя как бы представляющим свою молодую супругу зрителю: он слегка обнимает ее одной рукой, а другой берет за руку. И именно это бесхитростное изображение «показа» жены вносит в портрет замечательную правдивость. Лицо молодой женщины некрасиво, но привлекательно соединением легкого смущения в улыбке и горделивости в осанке; только в изящной руке ее, придерживающей розу на груди, появляется кокетливая грация светской женщины. Мягкие складки светлого шелкового платья и легкие кружева на груди едва намечены широкой кистью. Но и этого намека художнику достаточно чтобы завершить изящный образ своей подруги.

Главным лицом в портрете, конечно, является сам Матвеев, хотя он и отодвинул себя немного в глубину и одел в темный кафтан, на фоне которого светится одежда его жены. Лицо молодого художника с крепко вылепленными объемами очень выразительно: темные брови энергично сдвинуты, чуть улыбающиеся губы сжаты, глаза живые, взгляд острый. В этом обаятельном юноше чудесно воплощен образ художника, пионера нового искусства, мужественно овладевающего новым знанием и рвущегося вперед. Горячий колорит портрета

[1] П. Петров. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого, стр. 199.
[2] В августе 1727 года Матвеев был уже в Петербурге.



А. Матвеев. Портрет И. А. Голицына. 1728 год.
Москва, собр. Голицыных.

усиливает это впечатление кипучей молодой энергии, столь характерной для того времени. Хотя Матвеев приехал из-за границы в 1727 году, т. е. через два года после смерти Петра, все его творчество было еще целиком насыщено высоким содержанием петровской эпохи.

Крепкую, реалистическую характеристику мы находим и в подписных портретах четы Голицыных, Ивана Алексеевича и Анастасии Петровны, выполненных Матвеевым в 1728 году (Москва, собрание Голицыных; *стр. 333, 335*). Голицын показан сухим и строгим человеком со стиснутыми тонкими губами. Розоватое в свету, зеленоватое в тенях, это лицо полно жизни при всей суровости его выражения. Смелые, длинные штрихи лепят прямую форму носа, передают легкость кружева жабо, блеск лат, поверх которых свободными складками, лежит красная мантия.

Портрет жены более сдержанный по колориту, еще характернее. В нем тонко переданы брюзгливые черты глупой и капризной старухи, с обидчиво опущенными углами губ и вздернутыми бровями. Биография этой женщины, «шутихи» при дворе Петра, публично битой батогами по делу царевича Алексея Петровича, в полной мере оправдывает острое своеобразие ее облика. Художник решился пойти здесь на такую откровенность, которая необычна в портрете XVIII столетия. По резкости своего реализма Матвеев перекликается здесь с сатирами Кантемира.

В Русском музее имеются еще два портрета Матвеева: незаконченный погрудный портрет Петра II (в овале)[1] и подмалевок погрудного же портрета цесаревны Анны Ивановны (*стр. 336*). Первый из этих портретов мало выразителен; розовое лицо юноши ничем не заинтересовало художника, и он ограничился в портрете лишь показом светского изящества своей модели. Подмалевок портрета Анны Ивановны едва проложен мягкими мазками без всяких линий. Лицо цесаревны с маленькими, подслеповатыми глазками показано без всякой идеализации; оно не отличается умом и лишено какого-либо женского обаяния. Несомненно, такая модель не могла вдохновить Матвеева. К сожалению, ничего не известно о том, были ли эти этюды использованы им для законченных портретов.

По-видимому, Матвеев мало работал в области портретной живописи в царствование Анны Ивановны. Снижение интереса к портрету и все возраставшее значение декоративного искусства ярко отражает упадок реалистического направления, наступивший при преемниках Петра, когда закончился период активных действий и идейной борьбы, стремительного порыва вперед, период, выдвинувший ряд крупных личностей и давший богатые возможности для правдивого отображения действительности. В это время Матвеев работает главным образом в качестве руководителя живописной «команды», сначала подмастерьем,

[1] Этот портрет В. И. Веретенников (указ. соч., стр. 329) опубликовал как работу Каравака, однако атрибуция его Матвееву более вероятна.



А. Матвеев. Портрет А. П. Голицыной. 1728 год.
Москва, собр. Голицыных.



А. Матвеев. Портрет цесаревны Анны Ивановны. Конец 1720-х годов.
Гос. Русский музей.

а с 1731 года — мастером[1]. Архивы сохранили нам множество сведений об этой деятельности, протекавшей очень интенсивно.

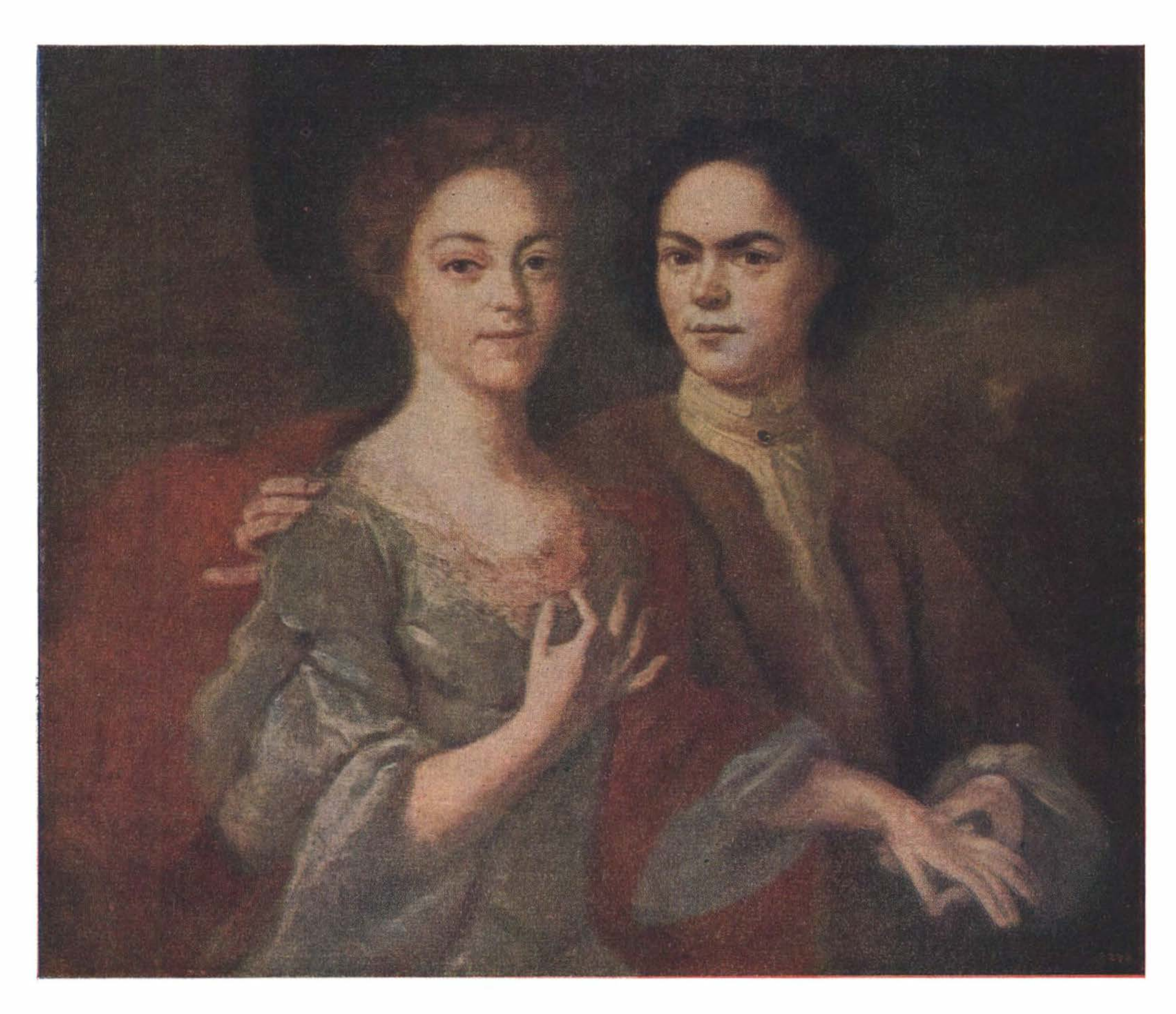
В 1730 году Матвееву с бригадой поручается написать несколько батальных картин для «Летнего дома» императрицы[2]. Сначала Матвеев отказался от заказа, ссылаясь на то, что им писать эти картины «непочем, ибо у них примеру и кунштов [т. е. гравюр] не имеется». Тогда же приказано было «для примеру тех баталий печатные листы купить в типографской лавке»[3]. Лишь после этого работа началась. Неизвестно, сохранились ли эти «баталии»[4]. В 1731 году

[1] А. Успенский. Указ. соч., стр. 117.

[2] Ему помогали в этом Михаил Захаров, Василий Ерошевский, Леонтий Федоров и Петр Зыбин (там же, стр. 115).

[3] Там же, стр. 114.

[4] «Полтавская баталия» в Гос. Историческом музее, приписанная там Матвееву, является копией с картины Шебуева начала XIX века (установлено А. Л. Вейнберг).



А. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729 год.

Гос. русский музей.

Андрей Матвеев руководил живописными работами на Триумфальных воротах, строившихся на Невском проспекте по случаю возвращения Анны Ивановны после коронации в Москве[1]

Много работал Матвеев и над живописным украшением храмов. В 1730 году он руководил работами в Петропавловском соборе[2]. Для этих работ (так же, вероятно, как и для росписи триумфальных ворот) Матвеев не нуждался в «оригиналах» и сам давал их своим помощникам, как о том говорится в архивных документах[3]. Он руководил также живописными работами и в церкви Симеона и Анны, построенной в 1729—1734 годах Земцовым[4]. В бумагах Штелина сохранился список икон в иконостасе этой церкви; главные из них были написаны в 1731 году Иваном Меркурьевым и Василием Василевским[5]. Об Андрее Матвееве Штелин не упоминает, но возможно, что некоторые из безымянных икон в списке Штелина выполнены им.

Как бы то ни было, иконы в церкви Симеона и Анны представляют очень большой интерес. Сейчас они не сохранились, но нам удалось их видеть в 1925 году в иконостасе церкви. Некоторые иконы были написаны в манере, напоминающей голландские пейзажи,— с низким горизонтом, с маленькими фигурками людей в широком пространстве, с темным коричневатым «музейным» колоритом. Необычной особенностью этих пейзажных «праздников» было то, что все света были проложены золотом[6]. Так древнерусская традиция, унаследованная московскими иконописцами от строгановской школы, уживалась с новым, «обмирщенным» искусством. Переход от старого к новому наблюдается здесь с редкостной убедительностью.

Хотя работы, которые выполнял Матвеев в качестве руководителя живописной «команды», были тесно связаны с архитектурой, но это не были декоративные работы в прямом смысле слова. Не только «баталии» для Летнего дворца, но и иконы для храмов являлись станковыми картинами и писались

[1] А. Успенский. Указ. соч., стр. 117. По утверждению П. Н. Петрова, Матвеевым лично была написана центральная картина над средней аркой ворот — портрет Анны Ивановны в рост, в короне и порфире, со скипетром и державой, на фоне алого занавеса, за которым открывался вид на Неву и Петропавловскую крепость со шпилем (П. Петров. Указ. соч., стр. 91). Однако Петров неверно датирует картину 1732 годом.

[2] Здесь ему помогали живописец Мануфактур-коллегии Дмитрий Соловьев, Василий Игнатьев и Георг Гзель (А. Успенский. Указ. соч., стр. 115, 117). До Матвеева, с 1726 года, в Петропавловском соборе работали московские мастера. Сохранился договор «живописца Ивана Адольского и иконописца Андрея Меркурьева» (Поспелова?) о написании ими икон для Петропавловского собора от июня 1726 года (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, кн. 77, л. 1288 и об.).

[3] Об этом свидетельствует сам А. Матвеев в прошении своем о производстве из подмастерья в мастера-живописца: «В С.-Петербургской фортификации к св. церкви Петра и Павла живописные работы и модели писал определенным ведомства Канцелярии от строений живописцам, с которых оные писали гистории или повести евангельские» (А. Успенский. Указ. соч., стр. 116).

[4] П. Петров. Указ. соч., стр. 94.

[5] Архив Я. Штелина, д. 6, л. 44.

[6] Не являются ли эти иконы работой Григория Адольского, о котором известно, что он писал «ландшафты с библейскими притчами» (см. примечание на стр. 294).

маслом, что вполне соответствовало характеру живописи Матвеева, сложившейся в петровское время, в эпоху преобладания реалистического направления в искусстве. Выше указывалось, что реалистические элементы проявлялись даже в декоративной живописи, в частности, у Пильмана. Характерно для того времени, что покупавшиеся на Западе станковые картины понимались в Петербурге именно как станковые. Об этом свидетельствует развеска картин в купольном зале Монплезира, сохранявшаяся до разрушений, причиненных фашистами: картины, главным образом голландские пейзажи и особенно марины, были вставлены в дубовую облицовку стен так, что между ними оставалось достаточно большое пространство, позволявшее рассматривать их изолированно, как рассматриваются станковые произведения.

Как уже говорилось, в 30-х годах Матвеев не пишет или почти не пишет портретов, которые были его основной специальностью. В это время в Россию почти не приезжают и иностранные портретисты. Иоганн Людден, приехавший при Петре II из Брауншвейга (умер в 1739 г.), Франкар из Гамбурга, работавший в России в 1737—1743 годах, и Иоганн Гриммель, выписанный в 1740 году Штелиным для преподавания в художественном отделении Академии наук[1],— являются немногими исключениями. Правда, в 30-х годах продолжает работать Каравак, но весьма характерны те изменения, которые происходят в это время в его творчестве. Он приехал в Петербург художником, следовавшим традициям раннего рококо, недурно владевшим приемами декоративной композиции и декоративного колорита, в царствование же Анны Ивановны он теряет эту свою «французскую» манеру, однако отнюдь не приближаясь к «петровскому» реализму.

В портретах Анны Ивановны у Каравака исчезают всякие намеки на элегантное движение и появляется торжественная застылость, заставляющая вспомнить парсуну XVII века. В коронационном портрете (ок. 1730; Гос. Третьяковская галлерея) Каравак изображает Анну Ивановну словно окаменевшей под тяжестью своей короны, золотой порфиры и серебряного колокола необъятной парчевой робы. Ее тупое лицо не выражает ничего, кроме сознания своей неограниченной власти. Это не индивидуальный портрет. Хотя Каравак и сохраняет прежнее уменье передавать материалы и объемы и не переходит к парсунной плоскостности, тем не менее его портреты становятся аллегорическим олицетворением самодержавия в его наиболее деспотической форме. Однако в этом отнюдь нельзя видеть мудрого проникновения художника в смысл окружавшей его действительности, как это было в замечательном скульптурном портрете «царицы престрашного взору» у Растрелли-старшего. В портрете Каравака нет и намека на такую оценку Анны Ивановны. Правда, профильный этюд головы[2] свидетельствует о том, что художник отлично видел ее тупую жестокость. Но в парадном портрете он не находил нужным эту жестокость показывать. По-

[1] Архив Я. Штелина, д. 6, л. 26—27 об.
[2] «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, иллюстрация после стр. 10.

видимому, он считал, что застылость наиболее подходит для воплощения той торжественности, которая требовалась при дворе Анны Ивановны.

Еще ярче эта черта проявилась в другом портрете той же царицы, сохранившемся только в гравюре Х. А. Вортмана[1]. Восседающая на раззолоченном троне под пышным балдахином, Анна Ивановна уподобляется идолу с тупым лицом, лишенным какой-либо человеческой выразительности.

Хотя в 30-х годах Каравак продолжал писать портреты, но и ему приходилось в это время выполнять много работ чисто декоративного характера: расписывать мебель для дворцов Анны Ивановны, делать вензеля для ее карет, рисунки для платьев ее придворных дам[2].

Большое значение в эти годы имела и монументальная декоративная живопись, где ведущую роль играл Тарсиа, возвратившийся в 1735 году в Петербург из Италии. Склонность к декоративности получила преобладание и в художественном отделении Академии наук. Наряду с научно-подсобными задачами, теперь все чаще и чаще от работавших в отделении художников требовали эскизов для всевозможных торжественных церемоний. Штелин пишет, что художник Гриммель «сочиняет бесчисленные наброски моих [т. е. Штелина] аллегорий и исторических композиций для моделей, фейерверков, иллюминаций, плафонов, триумфальных ворот и т. д. для двора и знати и множество виньеток и титульных листов для Академии»[3]. Характерно, что даже научные коллекции Кунсткамеры используются теперь для дворцовых развлечений (например, коллекция этнографических костюмов для придворного маскарада).

В целом живопись, подобно другим отраслями искусства и культуры, влачит при Анне Ивановне жалкое существование, вполне понятное для тяжкого периода застоя и реакции.

ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Воцарение Елизаветы приносит заметное оживление в русском искусстве. Однако это не означает возврата к искусству петровского времени с его реализмом и высокой идейностью. Основным направлением искусства остается декоративное; именно в середине XVIII столетия декоративная живопись достигает

[1] И. Леман. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб., 1913, иллюстрация после стр. 116.

[2] В. Веретенников. «Придворный первый моляр» Л. Каравак.— «Старые годы», 1908, июнь, стр. 330.— При Елизавете Каравак потерял свой авторитет, как свидетельствует Штелин. Между тем, к этому времени относится неплохой карандашный набросок профиля Елизаветы (который был на Таврической выставке 1905 г.), где ему удалось уловить в своей модели что-то очень естественное и добродушное, какую-то женскую прелесть, несмотря на полноту и растрепанные волосы. Его парадные портреты остаются декоративными и безжизненными. Атрибуция Караваку хорошего портрета Елизаветы в преображенском мундире, в бытность ее царевной (Гос. Русский музей) подвергается сомнению. Вместе с тем становится проблематичной и атрибуция Караваку портрета Екатерины (также царевной) в Гос. Историческом музее, сближаемого А. Л. Вейнберг с указанным портретом Елизаветы.

[3] Архив Я. Штелина, д. 6, л. 27 и об.

расцвета. Блестящая дворцовая архитектура определяет в значительной мере пути развития скульптуры и живописи. Их главное назначение в это время — украшение дворцов.

Очень характерно, что в середине XVIII века было совершенно утрачено то понимание станковой живописи, которое имело место в начале XVIII века. В это время появляется так называемая «шпалерная» развеска приобретенных на Западе картин, при которой они помещаются «впритык», разделяясь лишь узким золотым багетом и образуя сплошную «шпалеру» на стене. Известны случаи варварского отношения к этим картинам, когда они обрезались или надставлялись с тем, чтобы их можно было втиснуть в приготовленные для них гнезда[1]. Однако «шпалерная» развеска свидетельствует не только о варварстве, но и об ином отношении к станковой картине, которая отныне расценивается лишь как часть декоративного целого. Развеска картин в петергофском Эрмитаже и галлерее Большого Царскосельского дворца, осуществленная под руководством самого Растрелли, говорит о последовательно проведенном декоративном принципе[2]. Две половины стены, разделенные фигурной изразцовой печью, в галлерее Большого Царскосельского дворца соответствуют друг другу в зеркальном отражении: если с одной стороны помещена картина с человеческой фигурой, наклоненной влево, то с другой ей соответствует картина того же размера с фигурой, наклоненной вправо. Если по правую сторону от печи находится пейзаж с купой деревьев справа и прорывом пространства слева, то с левой стороны помещается пейзаж с обратным распределением масс. В целом, такая «шпалерная» развеска на стене представляет строго продуманное декоративное целое. Разумеется, при этом утрачивается станковое значение отдельных картин, воспринимаемых как звенья общего узора. Такое отношение к художественному произведению обусловлено особенностью искусства середины XVIII века, искусства, в котором ослабляется интерес к реалистическому содержанию картины.

Нельзя сказать, чтобы декоративная живопись, выполнявшаяся специально для украшения дворцов, была лишена всякого содержания. Обычно она выражала идею прославления монарха. Так, под видом «Триумфа Аполлона на Олимпе» в танцевальном зале Петергофского дворца прославлялась Елизавета, покровительница просвещения; триумф богов на плафоне царскосельского Эрмитажа означал торжество воцарения Елизаветы и т. д. Конечно, косвенно эти плафоны прославляли и русское государство и самую его культуру, ее начинающийся расцвет. Но в живописи эти общие государственные идеи звучат менее отчетливо, чем в грандиозной архитектуре того времени.

В живописи идея прославления легче всего могла быть выражена в аллего-

[1] В. Станюкович. К вопросу о картинных галлереях русских вельмож XVIII века.— «Записки историко-бытового отдела Гос. Русского музея», I. Л., 1928, стр. 90.

[2] А. Бенуа. Царское Село в царствование имп. Елисаветы Петровны. СПб., 1910, иллюстрации на стр. 138—139.



Б. Суходольский. *Десюдепорт «Аллсгория науки».* ***1754 год.***
Гос. Третьяковская галлерея

рической форме, при помощи мифологических образов, которые были достаточно понятны русскому дворянскому обществу в середине XVIII столетия. Эти образы не требовали никакого углубленного раскрытия темы. Последнее было особенно затруднительно в декоративной живописи огромных дворцовых залов; на изображения приходилось смотреть здесь издали, к тому же они не должны были отвлекать внимания от происходивших во дворцах церемоний, где главное значение имели сами действующие лица; живопись должна была лишь служить для них праздничным фоном. Понятно поэтому увлечение аллегорией, которое господствовало в середине XVIII века[1].

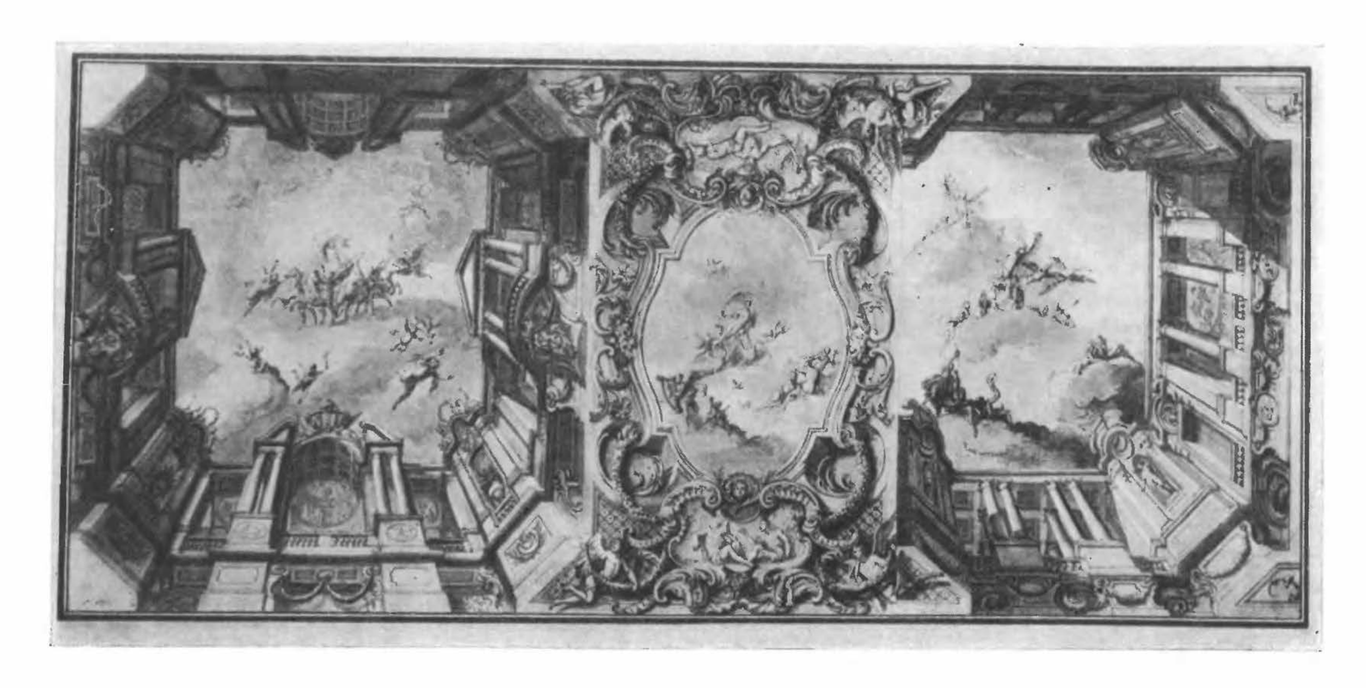
Хотя декоративная живопись в большинстве случаев выполнялась не прямо на штукатурке, а на холстах, натянутых на подрамники, вставлявшиеся в плафоны и стены, все же она была тесно связана с архитектурой[2]. Художники всегда точно знали место назначения своих произведений, могли учесть все требования архитектуры и характер скульптурных обрамлений, которые составляли часть архитектурной декорации внутренних помещений. Вполне понятно, что эти работы удобнее всего было выполнять «командами» живописцев, которые находились в тесном контакте с архитекторами; последним обычно и принадлежала руководящая роль. Именно этим объяснялась возможность создания таких целостных декоративных ансамблей, какие представляют собой дворцы XVIII века. Положительное значение декоративной живописи выступало таким образом в ансамбле, где в значительной мере скрадывалась ее идейная ограниченность, поскольку ведущая роль в ансамбле всегда принадлежала архитектуре.

Среди декоративных живописцев середины XVIII века было много иностранцев, главным образом итальянцев, которые славились тогда на всю Европу. Это были Джузеппе Валериани (умер в 1761 г., в России с 1745 г.), его помощник Антонио Перезинотти (1708/1710—1778), позже Серафино Бароцци (умер в 1810 г.), Стефано Торелли (1712—1782). Из русских художников в 40—50-х годах деятельное участие в декоративных работах принимал И. Я. Вишняков. В 50—60-х годах выдвигаются декоративные живописцы И. Фирсов, Б. Суходольский, братья Ефим, Иван и Алексей Бельские[3]. В Москве, как уже говорилось выше, в 40-х годах декоративными работами руководили Роман Никитин, Иван Адольский-младший, Дорицкий.

[1] В 1763 году в Петербурге вышел перевод «Иконологического лексикона», где говорилось: «Аллегорические фигуры приносят не малую пользу в стихотворстве и в живописи, чтоб простые вещи делать приятными, дабы они нравились воображению. Аллегория . . . есть род разговора, которой должен быть многим общей и вразумительной . . . Когда Марс и Минерва стоят по сторонам какого государя, оное показывает храбрость его и премудрость» («Иконологической лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. С французского переведен Академии наук переводчиком Иваном Акимовым». Спб., 1763, Предуведомление, л. 1 об., 3 об.).

[2] После пожара 1944 года и гибели камероновской отделки Китайского зала в Большом Царскосельском дворце были обнаружены росписи на стенах парадных лестниц. Росписи были обнаружены также и на парадной лестнице в Петергофском дворце.

[3] Недавно выяснилось, что братья Бельские были крепостными. Алексей Бельский был освобожден в 1773 году (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 93/187, кн. 123, д. 4, л. 43).

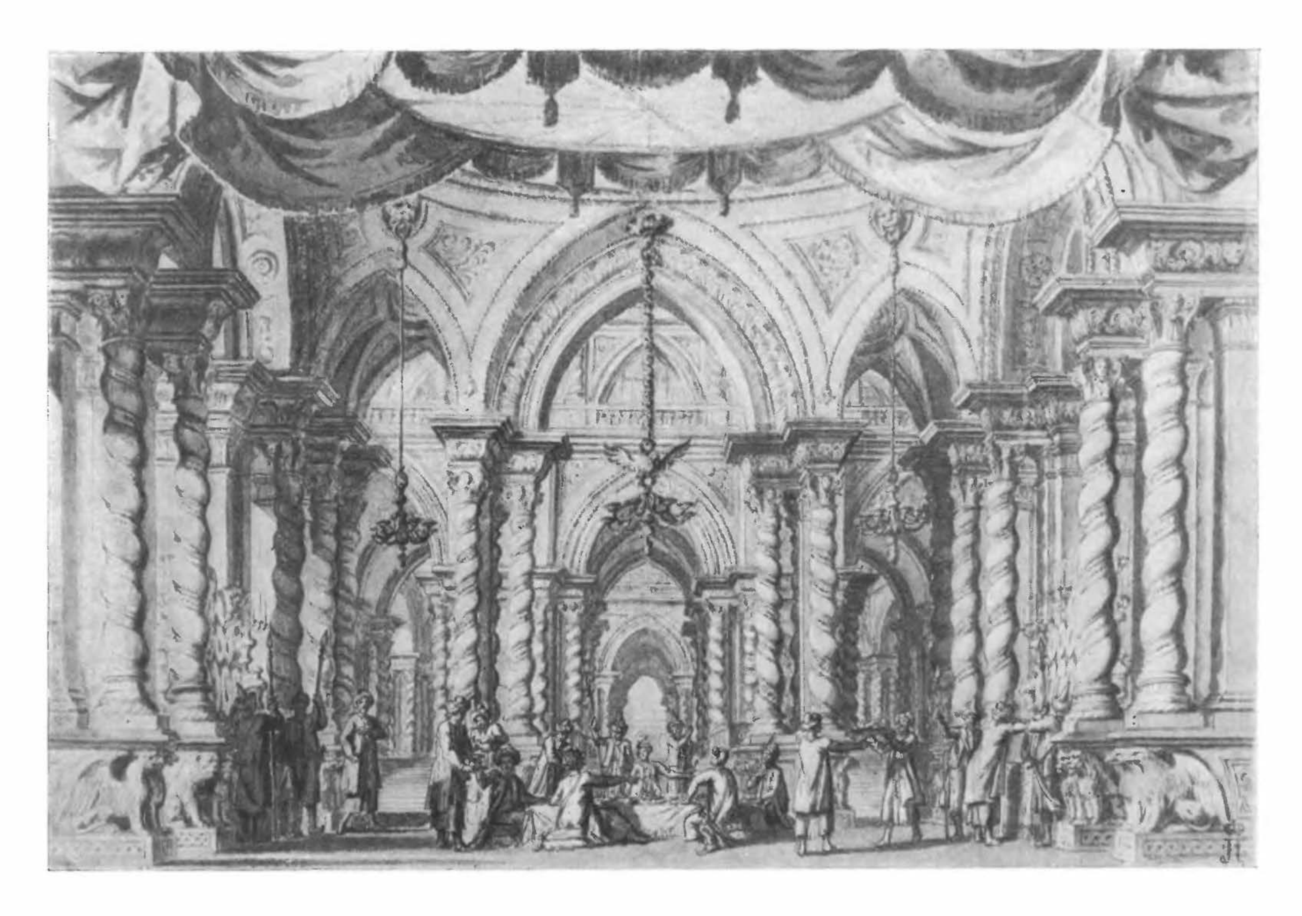


Д. Валериани. Эскиз плафона. Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

Самым талантливым среди иностранцев был Джузеппе Валериани. О его блестящем даровании лучше всего свидетельствуют замечательные рисунки в собрании Эрмитажа — эскизы плафонов и театральных декораций (*стр. 342, 343*) Последние отличаются богатством фантазии, глубоким и тонким пониманием архитектуры; они показывают, что настоящий живописец-декоратор XVIII века действительно был правой рукой архитектора. Плафоны, написанные Валериани и дошедшие до наших дней, сохранили печать его мастерства лишь отчасти, так как они неоднократно реставрировались, а порой и переписывались. Но даже те из них, которые сравнительно хорошо сохранились до нашего времени, как, например, подписной плафон во дворце Строганова или плафон в царскосельском Эрмитаже, не могут быть целиком приписаны самому художнику, так как в их выполнении принимали участие и члены его «команды». Вероятно, нередко эти плафоны всецело писались «командой» по эскизам Валериани.

Представление об индивидуальном стиле Валериани дает плафон в царскосельском Эрмитаже (1748—1752)[1]. Он был написан в традициях итальянского барокко. «Кайма», окружавшая «зеркало» плафона, т. е. его центральную часть, составляла как бы продолжение стен, уходящих вверх, благодаря написанным в «лягушечьей перспективе» колоннам и аркам, иллюзорно продолжающим архитектуру зала (Валериани даже ввел в живопись плафона такие же золоченые капители, какие были в зале). «Зеркало» представляло открытое воздушное

[1] А. Бенуа. Указ. соч., иллюстрация на стр. 171.— Плафон погиб во время фашистской оккупации.



Д. Валериани. Эскиз театральной декорации. Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

пространство, где в облаках парили олимпийские боги. Виртуозная точность перспективного расчета создавала полную иллюзию прорыва пространства над головой зрителя и тем удачно выполняла назначение плафона в архитектуре Растрелли: безмерно расширить сравнительно небольшой зал Эрмитажа. Плафон этот отличался красивым колоритом, светлым и легким, многоцветным, но сгармонированным в золотистой гамме. Этот колорит, в свою очередь, усиливал впечатление праздничности, производимое архитектурой Растрелли.

Плафон в третьей антикамере Большого Царскосельского дворца был написан в 1754 году помощником Валериани — Перезинотти; он представляет особый интерес, потому что в этой работе принимал участие Бельский[1]. По своей общей композиции этот плафон целиком примыкал к плафону Эрмитажа, от которого, однако, он сильно отличался по колориту: все цвета его были проще, содержали меньше полутонов, но вместе с тем они были интенсивнее и сильнее. Розовые цветы на фоне ярко-голубого неба напоминали пестроту полей.

[1] А. Бенуа. Указ. соч., табл. после стр. 98. — А. Успенский («Художественные сокровища России», 1904, № 9, стр. 274) утверждает, ссылаясь на архивные документы, что это был Иван Бельский.

Можно думать, что эти особенности были внесены в плафон именно русским мастером. Такой колорит, менее изысканный, но более крепкий, здоровый, свидетельствующий о большой жизненной силе молодой культуры, о ее связях с красочностью народного искусства, был свойственен многим русским мастерам середины XVIII века, например, Мине Колокольникову в его образах для царскосельской церкви, художникам, создавшим иконостас Андреевского собора в Киеве (под руководством И. Вишнякова) и другим.

Хотя в декоративной живописи руководящая роль принадлежала иностранцам, но и русские живописцы принимали в ней весьма деятельное участие, притом отнюдь не только в качестве подчиненных помощников. Среди множества русских живописцев-декораторов, имена которых сохранили нам архивы, выделяется имя Ивана Яковлевича Вишнякова (1699—1761), учившегося у Каравака. В середине XVIII века он пользовался большим авторитетом, его называли «искусным в писании фигур»[1]. В архивных документах его часто упоминают рядом с Валериани и Перезинотти. В 1739 году Вишняков назначается живописным мастером Канцелярии от строений вместо умершего Матвеева[2]. В 40—50-х годах он выполняет множество декоративных работ в различных дворцах: Аничковом, Петергофском, Зимнем и других. Работает он и над театральными декорациями, а также участвует в освидетельствовании работ других художников. Знаменательно, что в 1748 году Вишнякову повышают оклад до 500 рублей в год — цифра исключительная для русского художника того времени[3]. К сожалению, от этой широкой и плодотворной деятельности не сохранилось до наших дней никаких следов[4]. Это тем более досадно, что Вишняков, по-видимому, был очень одаренным художником, иначе ему вряд ли бы удалось преодолеть преклонение двора перед иностранными мастерами, особенно в области декоративной живописи.

Во дворце середины XVIII века настенная живопись чаще всего была представлена живописными панно; они помещались или над дверью (десюдепорты) или над зеркалами, с которыми их объединяла общая резная рама. В том и другом случае такие панно своей иллюзорной пространственностью служили как бы продолжением реального пространства, в случае их помещения над дверью, или отраженного в зеркале пространства, когда они помещались над зеркалами. В выполнении таких панно принимали участие русские мастера. Таковы десюдепорты 1754 года из Екатерингофского дворца, выполненные И. Фирсовым, А. Бельским и Б. Суходольским (все подписные и датирован-

[1] А. Успенский. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах, стр. 35.

[2] Там же, стр. 36.

[3] ЦГАДА, ф. 248, оп. 12, 1748 г., д. 30/680, л. 406.

[4] Известное представление о работе Вишнякова как руководителя «команды» может дать иконостас Андреевского собора в Киеве, изготовленный «командой» Вишнякова в Петербурге и доставленный в разобранном виде в Киев (А. Успенский. Указ. соч., стр. 45). Живопись иконостаса отличается большой декоративной красотой, яркими, веселыми красками, среди которых преобладает киноварь, отлично сочетающаяся с «пунсовой» окраской самого иконостаса.



А. Бельский. Десюдепорт с попугаем. 1754 год.
Гос. Русский музей.

ные). Они имеют своеобразную форму лежащей восьмерки, что, очевидно, соответствовало прихотливому обрамлению десюдепорта[1].

Панно Ивана Фирсова[2] и Алексея Бельского[3] в Русском музее (*стр. 345*), написанные яркими и светлыми красками, представляют собой пышные натюрморты из цветов и фруктов, помещенных на столе, накрытом шелковой скатертью, на фоне архитектуры. Волюта на первом плане, украшенная вазой с цветами, придает натюрморту торжественность и связывает его с архитектурой зала.

[1] Аналогичную форму имели и десюдепорты Большого Царскосельского дворца Растрелли.

[2] В литературе давно идет спор о том, являются ли Иван Фирсов-декоратор и Иван Фирсов-автор «Юного живописца» одним и тем же лицом. О последнем известно, что он родился в 1733 году и был в Париже в 60-х годах (см. Д. Рош. Перечень русских и польских художников, имена которых значатся в списках Парижской академии живописи и скульптуры.— «Старые годы», 1909, июнь, стр. 308)· О. Э. Вольценбург в своей статье «Иван Фирсов» («Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 3. М., 1953, стр. 121—127) доказывает тождество этих двух живописцев, приводя ряд упоминаний о И. Фирсове-декораторе, начиная с 50-х годов, а также указ Екатерины II о посылке И. Фирсова, театрального декоратора, в 1764 году «в чужие краи» для усовершенствования. Между тем существует еще один документ, который как будто опровергает эту точку зрения — список живописцев, подготовленный в 1743 году в Москве в связи с предстоящей росписью Триумфальных ворот, где числится Иван Фирсов, купец 3-й гильдии (ЦГАДА, ф. Московской сенатской конторы, кн. 7867, 1743 г., л. 430). Если бы это был автор «Юного живописца», то ему в 1743 году было бы всего 10 лет, что явно невозможно. Нам удалось установить дату рождения московского мастера декоративной живописи И. Д. Фирсова —1718 год. Следует обратить внимание на разные отчества обоих Фирсовых: московского мастера — «Дмитриевич», а пенсионера в Париже — начинающееся с буквы «F». Однако в самое последнее время Т. В. Алексеевой были найдены новые документы, позволяющие снова «объединить» двух Фирсовых, работавших в 50-х годах и, наоборот, отделить от них москвича И. Д. Фирсова (см. VI том настоящего издания).

[3] Алексей Иванович Бельский (1730—1796) — ученик Джироламо Бона, Валериани, Перезинотти и Вишнякова. Позднейшие работы А. Бельского, как, например, панно для Смольного института (1769) и «Руины» (1789; Гос. Третьяковская галлерея и Гос. Русский музей), уже целиком относятся к новому периоду русского искусства; о них см. в VI томе настоящего издания.

Особый интерес представляют четыре панно Б. Суходольского[1] в Русском музее и Третьяковской галлерее (*цветная вклейка*). На первый взгляд это — галантные сцены в духе Ланкре. На фоне паркового пейзажа с руинами, открытыми лестницами и дворцовыми зданиями в глубине, расположены группы изящных кавалеров и дам, беседующих между собой. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что эти панно являются аллегориями музыки, живописи, науки и т. д. Очевидно, бытовая живопись была еще чужда русскому обществу и могла появиться лишь в виде аллегории. Это, конечно, вполне понятно, если учесть, что в России еще не получила развития реалистическая бытовая живопись, отражающая повседневную жизнь человека.

Композиция панно построена весьма искусно: фигуры расположены непринужденно и естественно, их движения изящны[2]. Правда, в рисунке фигур есть ошибки, но они искупаются очень тонким и вместе с тем звучным колоритом. Суходольский прекрасно передает блеск атласных одежд, окрашенных в интенсивные, но мягкие и изысканные цвета: палевые, голубовато-зеленоватые, оранжево-розовые. Здесь уже проявляется то увлечение колоритом, которое станет характерным для русского искусства во второй половине XVIII века. Пейзаж в картинах Суходольского очень декоративен и вместе с тем условен: пушистые деревья воздушны, но порода их не поддается определению. В панно из Третьяковской галлереи правая и левая части пейзажа, по обеим сторонам центральной группы, имеют разные точки схода перспективных линий. Художника еще не интересует пейзаж как изображение конкретного пространства и определенной местности — он ему нужен лишь для того, чтобы создать воздушную глубину десюдепорта. Тем не менее, именно эти декоративные ландшафты представляют один из истоков русского пейзажа, развившегося во второй половине столетия.

Позже, в «Китайском дворце» Ораниенбаума (г. Ломоносова), построенном архитектором А. Ринальди в 1760-х годах, возникает новый прием украшения стен: на них помещаются большие картины, которые включаются в декоративное убранство стены не только при помощи своих обрамлений, но и посредством композиции самих настенных орнаментов. Однако эти панно приобретают более станковый характер. Большую роль здесь играют конкретные сюжеты. Таковы, например, «Диана и Эндимион» Торелли из Китайского дворца[3] или «Суд Париса» Лагрене-старшего (Гос. Третьяковская галлерея)[4], написанный в 1758 году по заказу И. И. Шувалова. В отличие от декоративной живописи 40—50-х годов, в которой мифологические образы располагались совершенно произвольно, в зависимости от требований аллегории, здесь они даются в конкретной сцене. Этот тип панно является тем звеном, которое связывает декоративную живопись середины века с исто-

[1] Даты рождения и смерти неизвестны.

[2] Не исключена возможность, что эти панно являются копиями с каких-либо гравюр.

[3] «Художественные сокровища России», 1901, № 10, табл. 110.

[4] «Старые годы», 1911, июль—сентябрь, иллюстрация перед стр. 175.

рической живописью, появившейся в России вместе с учреждением Академии художеств. Первые работы русских исторических живописцев Матвея Пучинова и Гаврилы Козлова целиком примыкают к типу панно-картины.

Среди русских мастеров декоративной живописи выделяется Иван Бельский (1719—1799). Старший из трех братьев живописцев, он считается учеником декоратора Джироламо Бона, Вишнякова, Валериани и Перезинотти. Но с двумя последними, скорее всего, он только совместно работал; в 1747 году он был отослан от Вишнякова уже в качестве «живописного мастера» к Валериани для писания декораций в Оперном доме[1]. В конце 1740-х и в 1750-х годах И. Бельский исполнил много декоративных работ в Зимнем, Летнем и Петергофском дворцах, в Эрмитаже и Большом Царскосельском дворце, писал иконы для различных дворцовых церквей (в том числе для церкви Зимнего дворца), а также нередко выполнял театральные декорации.



И. Бельский. Архиерей во время служения литургии. 1760-е годы.
Гос. Третьяковская галлерея.

Из числа чисто декоративных работ И. Бельского до недавнего времени в апартаментах Александра I в Большом Царскосельском дворце сохранялось панно с изображением аллегорической женской фигуры на фоне пейзажа (погибло при разрушении дворца фашистами). К сожалению, живопись этого панно потемнела, и судить о ней было трудно. В Государственном Эрмитаже имеются две иконы — Христа-Вседержителя и богоматери с младенцем, подписанные И. Бельским и датированные 1764 годом (из церкви Зимнего дворца). Иконы эти, скорее всего являющиеся копиями, хотя и носят на себе печать условности придворного искусства, все же говорят о том, что в творчестве Бельского прорываются реалистические черты. Особенно сильно это ощущается в маленькой картине Бельского «Архиерей во время служения литургии» (Гос. Третья-

[1] А. Успенский. Указ. соч., стр. 20.



Неизвестный художник. Евангелист Лука. 1760-е годы.
Гос. Эрмитаж.

ковская галлерея; *стр. 347*)[1]. Картина написана свободными мазками, легко и воздушно; отлично переданы мерцающие переливы красок на пышных церковных одеяниях и драгоценной утвари, свет, льющийся на фигуры сверху. Лица серьезны, в них много индивидуального; в широком жесте архиерея уловлены черты, характерные для церковнослужителя.

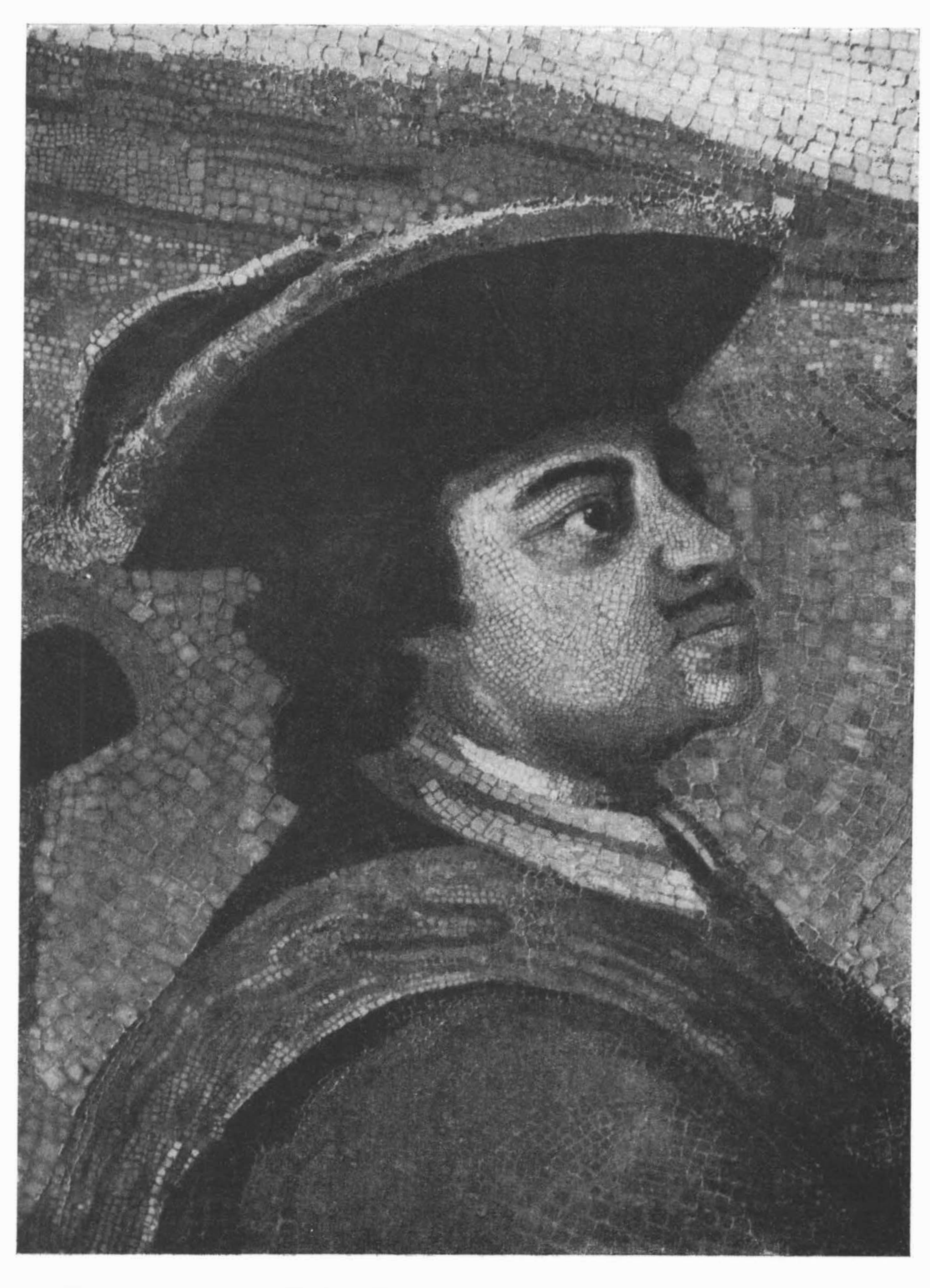
Некоторое сходство с этой картиной есть в изображениях евангелистов Матфея и Луки (Гос. Эрмитаж; *стр. 348*) работы неизвестного художника. Сохранившееся в архивах известие о том, что Бельский еще в 1762 году писал для церкви нового Зимнего дворца[2], позволяет поставить вопрос об атрибуции ему и этих икон, прежде находившихся в той же церкви. Они сближаются с «Архиереем» своей живописностью, легкими, вибрирующими красками. Широкими,

[1] Картина не подписана, но атрибуция ее прочно обоснована, так как известно, что она была поднесена автором, И. Бельским, Академии художеств в 1770 году.

[2] А. Успенский. Указ. соч., стр. 21.



М. В. Ломоносов. Портрет Б. П. Шереметева. Деталь мозаики «Полтавская баталия».
Ленинград, Академия наук СССР.



М. В. Ломоносов. Портрет Петра I. Деталь мозаики «Полтавская баталия». 1762—1764 годы.

Ленинград, Академия наук СССР.

уверенными мазками лепит художник форму лиц; бороды «лопатой» придают им русский облик. Особенно хорошо лицо Матфея, обращенное к книге; в нем светится скорбная доброта. Внимательный взор прикован к рукописи, что делает лицо сосредоточенным и даже интимным — черта необычная для придворной живописи. Образы евангелистов могут быть сопоставлены с такими произведениями И. Бельского, как «Голова апостола Павла» (60-е годы) в Русском музее, «Голова апостола Петра» (1783) и «Плач Петра» в Третьяковской галлерее. Как показывают все эти работы, И. Бельский, оставаясь мастером декоративного стиля, тяготеющим к широкой живописной манере письма, умел, однако, создавать произведения серьезные и выразительные.

Особое место в декоративной живописи занимает мозаика, введенная в русское искусство М. В. Ломоносовым. Работая как химик над методами производства стекла, великий ученый поставил себе целью также и разработку способов его практического применения в области искусства. Мозаика, некогда процветавшая в древнерусском искусстве, была забыта у нас с XII века. Ломоносов стремился ее возродить на новой, светской и реалистической основе. Найденная им техника производства непрозрачных стекол (смальт) дала блестящие результаты: по силе и интенсивности цвета мозаики Ломоносова стоят на первом месте в европейском искусстве того времени. Ломоносов организовал первую в России мозаическую мастерскую-фабрику (в Усть-Рудице, под Петербургом), из которой в 50—60-х годах вышел ряд мозаик. В некоторых случаях мозаики выполнялись и самим Ломоносовым (например, портрет Петра I в Эрмитаже). Он мечтал покрыть своими мозаиками «огромные публичные строения» [1], правильно учитывая, что мозаика наиболее пригодна для этой цели благодаря своим монументальным свойствам и замечательной интенсивности цвета.

Среди многочисленных мозаичных портретов, выполненных в мастерской Ломоносова, особенно выделяется портрет Елизаветы (1758—1760), набранный с портрета Токке [2], но сильно отличающийся по цвету от своего оригинала. Палевое платье императрицы с золотыми узорами на портрете Токке заменено в мозаике ярко-красным, что придает ей исключительную декоративность и силу. Ее великолепный колорит характерен для русской живописи середины XVIII века. Простые и сильные краски — красные, лиловые, голубые и голубовато-зеленые — хорошо сопоставлены между собой.

Главной задачей Ломоносова было создание целого цикла мозаик, которые должны были увековечить славу Петра I. Он лелеял мечту покрыть внутренние стены Петропавловского собора мозаиками, изображающими славные деяния Петра. Проект был утвержден Екатериной II, но смерть Ломоносова в 1765 году

[1] В. Макаров. Ломоносовские мозаики. Л., 1949, стр. 5.

[2] В. К. Макаров («Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики». М.—Л., 1950, стр. 82) считает, что этот портрет «имеет мало общего» с портретом Токке и что он сделан с картона Рокотова. Действительно, Рокотову было поручено исполнить копию с лучшего портрета Елизаветы, однако это сведение не опровергает утверждения, что ломоносовская мозаика выполнена с оригинала Токке, с которым она обнаруживает прямое сходство в композиции и рисунке.



Мастерская М. В. Ломоносова. Апостол Петр. Мозаика. 1750-е годы.
Гос. Эрмитаж.

помешала его осуществлению. Выполнена была только «Полтавская баталия» (1762—1764), находящаяся сейчас в здании Академии наук в Ленинграде. Картон для этой мозаики был сделан при участии самого Ломоносова и художника Г. Бухгольца. При разработке композиции ориентировались на картины Каравака и Натье, однако лица крупнейших исторических деятелей были значительно переработаны, для чего были использованы маска Растрелли с лица Петра и старинные портреты[1]. Действительно, лица Петра, Б. П. Шереметева, Я. Б. Брюса (*цветная вклейка и стр. 349*) имеют совершенно реалистический, портретный облик и поражают своей характерностью, особенно полное, важное, но очень энергичное лицо Шереметева. Мозаика «Полтавская баталия» показывает, каким великолеп-

[1] В. Макаров. Ломоносовские мозаики, стр. 21.—Мозаика Ломоносова по композиции близка к «Полтавской баталии», которая сейчас считается копией И. Никитина с картины Мартэна-младшего (см. стр. 328).



М. Васильев. Апостол Павел. Мозаика. 1760-е годы.
Гос. Эрмитаж.

ным мог бы быть весь декоративный ансамбль, задуманный Ломоносовым. О том, что он не был осуществлен, приходится особенно пожалеть еще и потому, что в работе над ним должны были принимать участие исключительно русские мастера, ученики Ломоносова.

По справедливому наблюдению В. К. Макарова, ранние мозаики, выполнявшиеся под руководством самого Ломоносова, отличались большой смелостью в сопоставлении чистых и интенсивных цветов в сравнительно крупных кусках смальты (*стр. 351*). Ломоносов правильно учитывал, что такая техника лучше всего может выявить заложенные в мозаике колористические возможности. Эта техника была одной из причин жестокой борьбы Ломоносова со Штелиным в Академии наук. Последний стоял за другой тип мозаики, где мелкий размер кусков смальты позволял точнее имитировать живопись. В такой манере работал позднее ученик Ломоносова — Матвей Васильев, добившийся в этой технике неплохих результатов, например в изображении апостола Павла (Гос. Эрмитаж;

(*стр. 352*) с картины И. Бельского 60-х годов. Однако в связи с этой новой техникой были потеряны те драгоценные цветовые возможности, которыми обладает мозаика, как особый вид живописи.

ПОРТРЕТИСТЫ-ИНОСТРАНЦЫ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Среди многочисленных иностранцев, приехавших в Петербург в середине XVIII века, было немало художников посредственных, подчас плохо владевших живописной техникой. К числу таких мастеров относился немец К. Преннер (работал в Петербурге с 1750 по 1755 год), портреты которого отличались большой сухостью, а часто и пестротой, как, например, портрет Елизаветы 1754 года из Третьяковской галлереи. Столь же слабым живописцем был немецкий художник Л. Пфанцельт, который, правда, работал в Петербурге главным образом как реставратор[1]. Из числа иностранных портретистов, подвизавшихся в России в 40—50-х годах, выделяются Гроот, Ротари и Токке. Хотя они были разных национальностей (первый — немец, второй — итальянец, а третий — француз) и, кроме того, обладали различными индивидуальностями, но все они работали в стиле рококо, господствовавшем тогда почти во всей Западной Европе.

Георг Гроот (1716—1749), родом из Штутгарта, учившийся в Дрездене у Маницкого[2], приехал в Россию в 1741 году, сначала в Ревель, а в 1743 году в Петербург, где скоро стал придворным живописцем. Его творческая эволюция в России весьма показательна. Он приехал художником, склонным к реализму в портрете, даже порой к бытовизму; это ясно показывает его парный портрет генерала Левендаля и его жены за чайным столом, написанный в Ревеле[3]. В Петербурге он также выполнил несколько портретов, весьма характерных и выразительных, например портрет А. Н. Демидова (Гос. Третьяковская галлерея). Особенно же интересен в этом смысле портрет В. В. Долгорукова в Третьяковской галлерее[4], где, несмотря на парадность композиции, Гроот не стесняется показать обезьянье уродство своей модели, подчеркивая непомерно большое расстояние от носа до рта, а также лисье выражение тонких, словно поджатых губ. Однако таких вольностей художник не допускает в портретах царицы и членов ее семьи. Портрет Петра III цесаревичем 1743 года (Гос. Третьяковская галлерея) и его жены, будущей Екатерины II (Гос. Русский музей, повторение в Гос. Третьяковской галлерее), совершенно лишены выразительности; в погоне за декоративностью Гроот трактует обе фигуры наподобие фарфоровых кукол с почти белым цветом лица.

[1] А. Успенский. Указ. соч., стр. 170—172.

[2] Архив Я. Штелина, д. 6, л. 40.

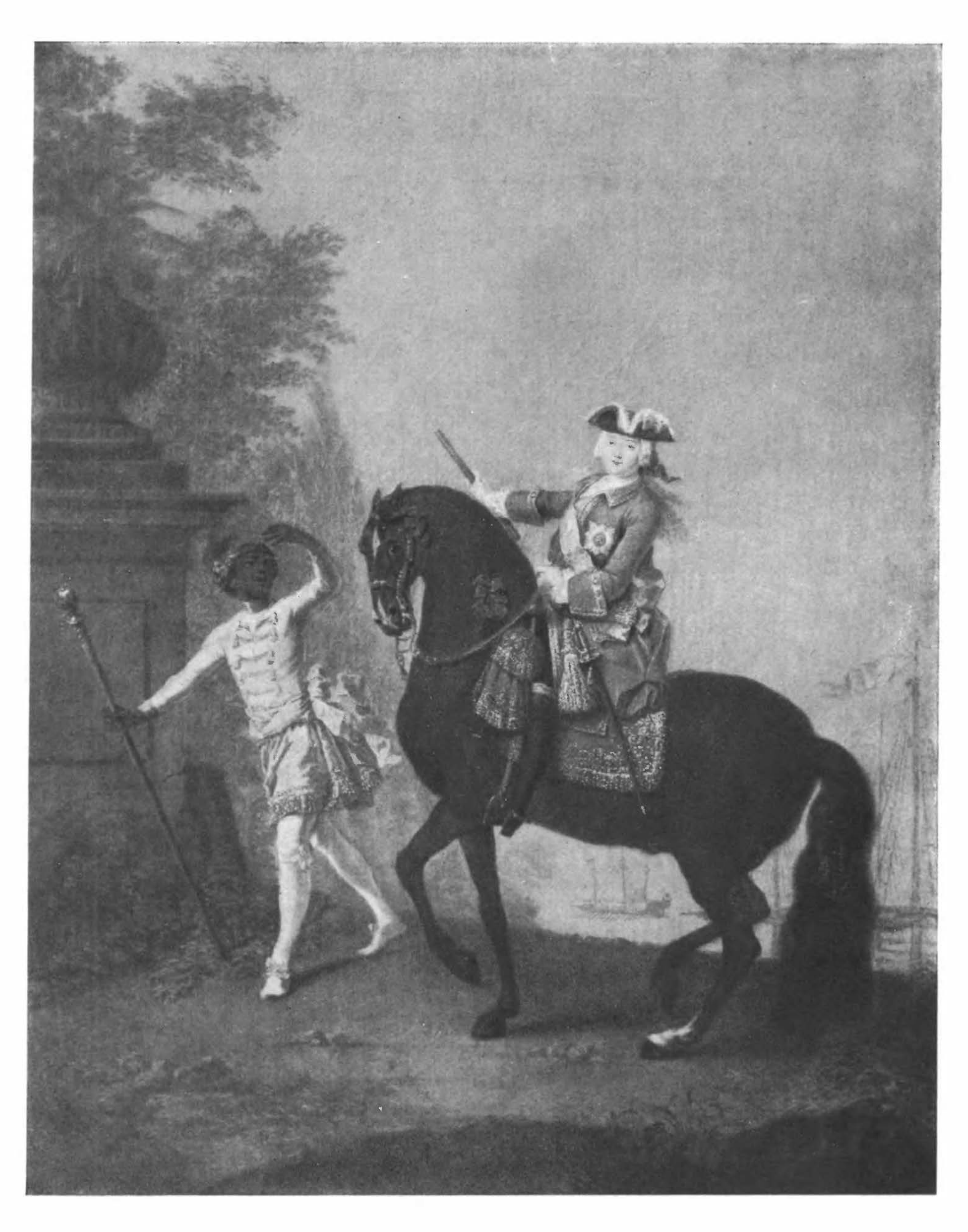
[3] Из Гатчинского дворца. В. К. Макаров считает, что на портрете изображен начальник царскосельской охоты Польман.

[4] Портрет написан до 1746 года (год смерти Долгорукова).

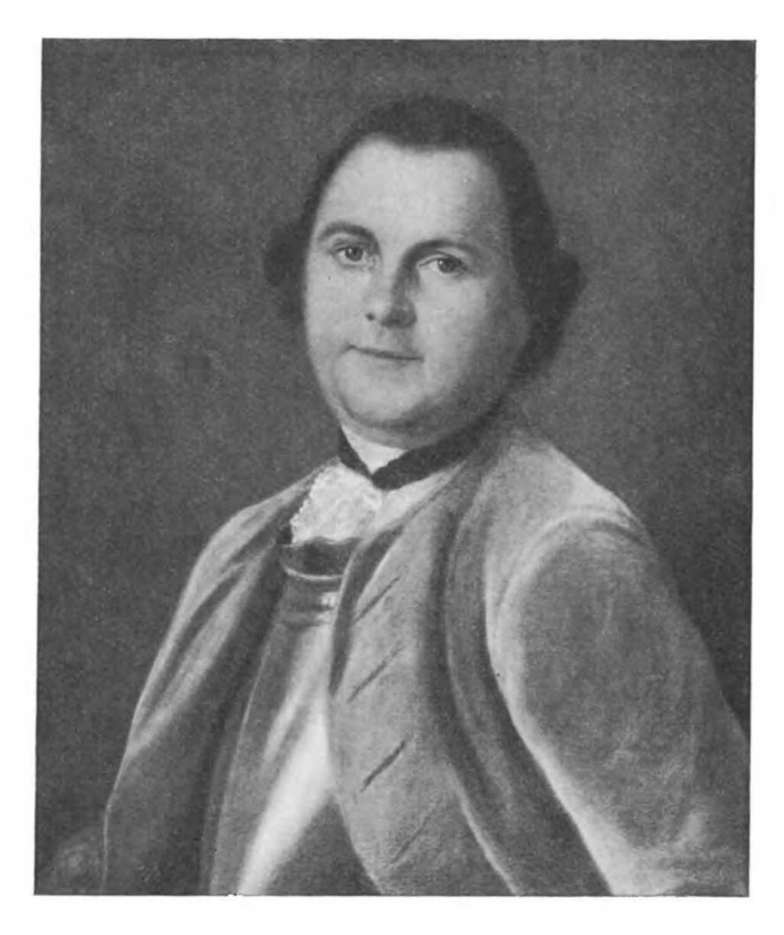
В изображении Елизаветы с арапчонком (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 355*) Гроот начинает уже по иному трактовать модель. Небольшой портрет, написанный в 1743 году, был, вероятно, эскизом парадной картины, продолжавшей традицию конного императорского портрета. Елизавета изображена в преображенском мундире, верхом на коне, с маршальским жезлом в величественно протянутой руке. Однако торжественность построения картины нарушается благодаря образу самой Елизаветы, круглолицей и румяной; к тому же черты балетной грации вносит в композицию изящный герольд-арапчонок, выступающий, как бы танцуя, впереди коня. Эта фигура, написанная в серебристых тонах, придает сцене характер пасторали. Те же светлые сочетания зеленых и розовых красок Гроот вводит и в пейзаж, на фоне которого гарцует всадница. Весьма характерно, что этот портрет нашел отклик в статуэтке мейссенского фарфора. Особенно много рокайльных черт в изображении Елизаветы с маской в руке, в черном роброне, на фоне занавеса, переливающегося розовато-золотистыми оттенками (Гос. Третьяковская галлерея). Этот портрет 1748 года показывает Елизавету не как императрицу, но как светскую красавицу, которую легко себе представить среди таинственных встреч маскарада.

Еще ярче проявляется стиль рококо в творчестве графа Пьетро Ротари (1707—1762), учившегося в Риме и Неаполе, работавшего при дворах Вены и Дрездена, а с 1756 года — в России. В портретах Ротари, особенно женских, человеческая фигура не выражает ничего, кроме жеманного кокетства и изящной грации. Мужские портреты, портреты государственных деятелей в XVIII веке всегда были более характерны и индивидуальны, чем портреты женщин, обычно воплощавшие придворный идеал красоты. Но и в мужских портретах Ротари, как правило, создает образы, весьма далекие от психологической углубленности.

Круглолицый и выхоленный «Неизвестный в латах» (Гос. Третьяковская галлерея; *стр. 356*), одетый в розовый бархатный кафтан, кажется веселым прожигателем жизни. Менее всего можно себе представить этого светского кавалера на поле сражения, где ему могли бы пригодиться его латы. Изысканный колорит этого портрета, построенный на приглушенных оттенках розового в пушистом бархате кафтана и серого в блестящих латах, прекрасно характеризует этот образ. Ротари обычно вводит в свою утонченную гамму небольшой удар черного цвета — на этот раз в ленточке на шее и в блестящих глазах — отчего колорит приобретает пикантную остроту. Тому же впечатлению изысканности служат и фактурные контрасты бархата, металла лат и нежной кожи мягких щек. Ротари несомненно проявляет здесь большое мастерство, однако оно служит ему лишь для создания портрета вполне светского, скорее маскирующего образ живого человека, нежели его раскрывающего. Только в двух случаях Ротари отходит от этого принципа: в портрете архитектора В. В. Растрелли (*цветная вклейка после стр. 176*) и в автопортрете (оба в Русском музее), где дает более глубокое раскрытие образа.



Г. Гроот. Портрет Елизаветы Петровны с арапчонком. 1743 год.
Гос. Третьяковская галлерея.



П. Ротари. Портрет неизвестного в латах. Конец 1750-х годов.
Гос. Третьяковская галлерея.

Ротари привез с собой в Россию несколько сот «головок», имеющих более или менее жанровый характер. Это всегда — изображения молодых девушек, одетых просто и отнюдь не принадлежащих к привилегированному сословию. Художник наделяет их лукавым кокетством; некоторые из них дразнят зрителя своими улыбками, пряча их в муфточку или даже в молитвенник. Такие головки есть и в ораниенбаумском «Китайском дворце», и в Третьяковской галлерее, и в Архангельском; в Петергофе ими был украшен целый зал, который Екатерина называла «кабинетом мод и граций». Таким образом нарочитая простота этих девушек «из народа» должна была своим контрастом еще более обострять их задорную красоту, — задача, целиком лежащая в плане рокайльных пасторалей[1].

Луи Токке (1696—1772), ученик Бертена и Натье, член парижской Ака-

[1] От всех этих «головок» Ротари выгодно отличается этюд «Финского мальчика» (в ораниенбаумском «Китайском дворце»), служивший подготовкой для «обрезной фигуры», подобной той, которая изображала «Казачка» (хранилась в Гатчинском дворце-музее). Такие «обрезные фигуры», рассчитанные на «обман глаз», были очень распространены в России в середине XVIII века.



Л. Токке. Портрет А. М. Воронцовой. 1758 год.
Гос. Русский музей.

демии художеств, был приглашен в Россию специально для написания портрета Елизаветы. Он пробыл в Петербурге два года (1756—1758). Кроме императрицы он писал здесь также портреты придворных.

Токке, несомненно, был самым блестящим из всех иностранных живописцев, работавших в России в XVIII веке[1]. Он обладал виртуозной техникой, которая позволяла ему шутя создавать поражающие своей элегантностью портреты, изящные по композиции, тонкие по колориту, блестящие по манере исполнения. Однако его портреты, выполненные в России, так же бездушны, как и портреты Ротари и Гроота в последний период его творчества. Юная графиня А. М. Воронцова (1758; Гос. Русский музей), изображенная в виде Дианы, со стрелой в тонкой руке, окутанная белыми мягкими тканями утреннего туалета, оттененного голубым бантом, кажется фарфоровой безделушкой (*стр. 357*). Кирилла Разумовского, брата морганатического супруга Елизаветы, ставшего украинским гетманом, Токке изобразил на фоне сражения, в величественной и вместе с тем элегантной позе повелителя (Гос. Третьяковская галлерея). Но и его красивые черты трактованы художником как хорошо усвоенная светская маска[2].

Однако в портрете Елизаветы (Гос. Эрмитаж) Токке отошел от рокайльного стиля. Правда, и здесь сохраняется светская условность в выражении лица, но композиция в целом приобретает большую торжественность и даже величавость благодаря фронтальной постановке фигуры и тяжелым драгоценным тканям парчевой робы и порфиры, ниспадающим ослепительным бело-золотым каскадом вокруг стана императрицы. Токке нашел этот торжественный стиль царского портрета именно в России; на родине он не написал ни одного подобного портрета. Крайне показательно, что этот отход от рокайльного стиля произошел у одного из самых талантливых его представителей. По-видимому, чутьем настоящего художника он понял особый характер русского самодержавия и русской дворянской культуры.

И. Я. ВИШНЯКОВ

В 40-х и 50-х годах появились новые русские портретисты, продолжавшие дело петровских художников. Однако вряд ли можно видеть в них прямых преемников последних, хотя некоторые из них и учились у петровских мастеров. Первые наши портретисты принадлежали к относительно узкому кругу интеллигенции, к соратникам Петра, к его друзьям; они получили, благодаря Петру, блестящее образование. Положение портретистов середины века было более

[1] Он получал баснословную плату за свою работу. По словам Штелина, при выезде из Парижа Токке были выданы подъемные в сумме 4000 рублей, а затем он получал ежемесячно по 1000 рублей; кроме того, ему был предоставлен дом для проживания (Архив Я. Штелина, д. 6, л. 6).

[2] Надо отдать справедливость Токке: на родине он писал не только светские портреты. Своих друзей и вообще представителей интеллигенции он умел показать реалистически.



И. Вишняков. Портрет С. Фермор. 1745 год.
Гос. Русский музей.

скромным. Они были выходцами из самой гущи народа (Антропов — сын солдата, Аргунов — крепостной). Никто из них не ездил учиться за границу. Все (за исключением Аргунова) служили в Канцелярии от строений и начинали свою службу с самых низших ступеней — учениками и подмастерьями. Это теснее связывало их с народными массами, с народной культурой, а тем самым и с наследием старой, допетровской Руси, в частности, с искусством парсуны. Освоение ими новой, светской художественной культуры протекало поэтому медленнее, чем у петровских живописцев; им приходилось собственным тяжелым трудом преодолевать наследие средневековья. Эти художники не обладали таким высоким мастерством, как Иван Никитин и Андрей Матвеев; по блеску техники большинство из них уступало заезжим иностранцам. Они не были в числе любимцев двора. И все же именно им принадлежит честь содействия второму рождению русского реалистического портрета, которому суждено было достигнуть блестящего расцвета во второй половине XVIII века.

Первым русским художником, выдвинувшимся в 40-х годах, был, как уже говорилось выше, Иван Яковлевич Вишняков, который работал не только в области декоративной, но и портретной живописи. В 1727 году он поступил в Канцелярию от строений, в ученики к Караваку, а уже в 1731 году последний заявил, что Вишняков «может писать изрядно персоны с натурального, которых не одну и написал по приказу его для науки». Тогда же П. И. Ягужинский писал Сенявину, что «оный Вишняков при списывании детей его персон показал свою работу так, как прямому мастеру надлежит»[1].

В дальнейшем Вишняков быстро завоевывает себе признание как портретист. В 1740 году он пишет портрет Анны Леопольдовны[2], два года спустя — портрет императрицы Елизаветы для Канцелярии от строений[3]. В 1742 году ему поручается осмотреть картины, исполненные для Аничковских триумфальных ворот живописцами Академии наук, и «в чем надлежит, ему Вишнякову поправить немедленно», особенно портрет Елизаветы — «для наилучшего сходства»[4]. В 1743 году Вишнякову поручается написать портрет Елизаветы для Летнего дворца «самым лучшим художеством», поскольку он это «исправить [т. е. исполнить] по своему искусству может»[5]. Вишняков нередко помогает Караваку в выполнении заказываемых правительством портретов[6].

[1] А. Успенский. Укаэ. соч., стр. 36.

[2] Для придворной Конюшенной конторы (см. там же).

[3] Там же, стр. 37.

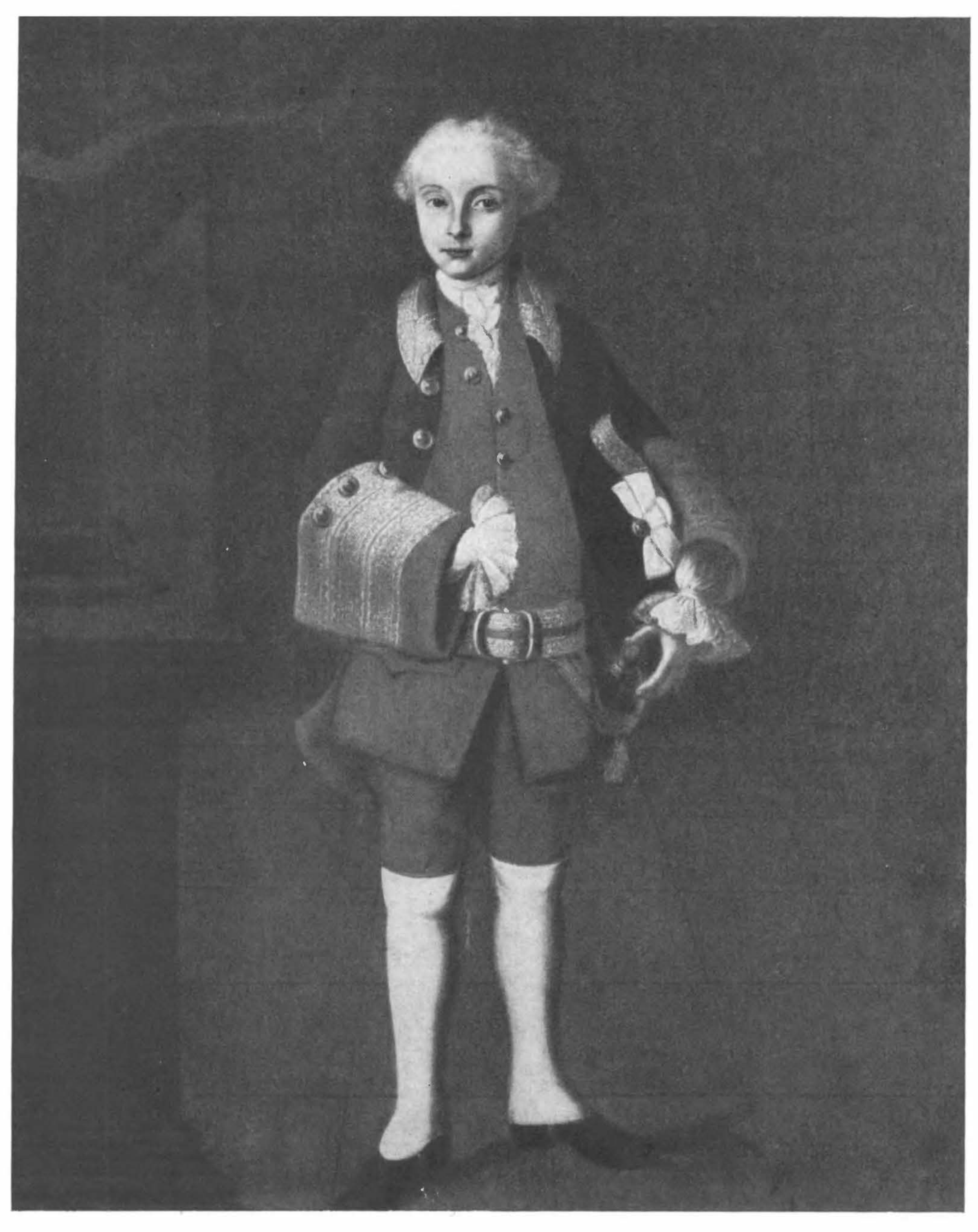
[4] Там же, стр. 38.

[5] Там же, стр. 39.

[6] Среди архивных документов сохрвнился только один, бросвющий тень нв Вишнякова, как портретиста. Это — ответ Кврвввка от 1744 годв (ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 266, л. 40) нв сделвнное ему звмечвние по поводу присланного им портрета Елизвветы, где «правая рука написана очень дебела, а особливо в запястье». Кврввак ссылается на то, что этот портрет копировал Вишняков, в он, Кврвввк, больше наблюдвл, чтобы] «существенно нвписвнв былв персона е. и. в.», т. е. лицо. Возможно, однако, что Квраввк просто свалил вину нв Вишнякова, поскольку он сам не очень хорошо умел изобрвжвть человеческое тело.



И. Вишняков. Портрет С. Фермор. Деталь.
Гос. Русский музей



И. Вишняков. Портрет В. Фермора. 1745 (?) год.
Гос. Русский музей.

К сожалению, портретов Вишнякова, так же как и его декоративных работ, почти не сохранилось; известны только портреты Елизаветы, детей графа В. Фермора — начальника Канцелярии от строений — и мальчика Ф. Н. Голицына. Кроме того, существует несколько портретов, которые могут быть приписаны Вишнякову. Что касается парадного портрета Елизаветы 1743 года (Гос. Третьяковская галлерея), то он является копией с работы Каравака[1]. Вишняков сохранил торжественную композицию последнего. Портрет приобрел очень обобщенный характер и в то же время известную плоскостность; объемность сохранилась лишь в лице и руках. Усилил Вишняков и тот белесый оттенок, который характерен для многих портретов Каравака.

Несравненно интереснее портреты детей Фермора — Сарры (1745) и Виллима (1745?), находящиеся в Русском музее. Особенно хорош портрет девочки (*цветная вклейка и стр. 359*). Хотя композиция его выдержана в строгом парадном стиле — девочка изображена в огромном роброне, на фоне занавеса, парапета с колонной и открывающегося вдали пейзажа, — но Вишняков сумел внести в эту парадную схему душевную теплоту и тонкое понимание изящества. Девочка стоит совершенно фронтально, ее ручки раскинуты над необъятными фижмами, мизинчики отставлены по правилам тогдашней моды, в правой руке она держит сложенный веер. Кокетливый поворот головы также подчинен требованиям моды. И однако, головка девочки неожиданно опущена вниз, а смотрит она чуть исподлобья и притом мимо зрителя; ее тонкие бровки удивленно приподняты. Эти движения поражают своей непосредственностью и тонко передают легкое смущение девочки, словно удивленной тем, что ей приходится позировать перед художником.

Вопреки мнению Д. А. Ровинского, считавшего, что Вишняков совсем не умел рисовать[2], рисунок в портрете Сарры Фермор отличается большими достоинствами. Особенно хорошо нарисованы узенькие плечики с точно намеченной ключицей; такое знание анатомии не часто встречается даже у крупных портретистов XVIII века. Только ручки слишком длинны для ребенка. Мастерски разработан в портрете и колорит: светлый, серебристо-серый, он отличается большим благородством и сдержанностью и тем гармонически дополняет впечатление, вызываемое фигуркой Сарры Фермор. Хотя эта однотонная серебристость напоминает манеру учителя Вишнякова, Каравака, но здесь эта колористическая система разработана гораздо тоньше. Только издали колорит кажется однообразным, но вблизи можно рассмотреть тонкий подбор голубоватых и зеленоватых оттенков, наложенных легкими мазками поверх основного серо-голубого тона. Вишняков превосходно овладел техникой лессировок. С большим вкусом стальной цвет платья сочетается с линейным узором цветочных гирлянд, выполненным очень темными красками — синевато-серой, зеленой и коричнево-лиловой. Наконец, удачно найден характер зимнего пейзажа, открывающегося за спиной девочки: два гибких деревца с оголенными ветвями на фоне серого неба как бы

[1] Портрет Каравака был на Таврической выставке 1905 года.

[2] Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. IV. СПб., 1889, стлб. 370.

перекликаются своей нежной хрупкостью с образом девочки, еще более усиливая его обаяние. Тонкий портрет Сарры Фермор предвещает расцвет русского портрета во второй половине XVIII века.

Хотя портрет маленького брата Сарры не отличается таким обаянием, но и он выполнен удивительно свежо и непосредственно (*стр. 361*). При большой простоте в изображении комнаты, в которой стоит мальчик, ее пространство дано очень ясно, — главным образом благодаря умелой перспективной передаче паркета. Образ мальчика менее выразителен, чем образ девочки, но его фигурка поставлена свободно и непринужденно, хотя в рисунке ее заметно больше ошибок, чем в первом портрете (неестественно вывернуты ступни ног; правая рука, засунутая за борт кафтана, слишком длинна). В этом портрете Вишняков вводит более интенсивные цвета — яркую киноварь и темно-зеленый в кафтане. Однако это не является простым возвращением к «жесткости парсуны XVII века», как утверждает Г. Е. Лебедев[1], поскольку Вишняков и здесь применяет систему лессировок: малиновые краплаковые мазки, положенные поверх киновари, создают горение красного цвета.



И. Вишняков. Портрет Ф. Н. Голицына. Конец 1750-х годов.
Гос. Третьяковская галлерея.

В Третьяковской галлерее находится портрет мальчика Ф. Н. Голицына, который следует считать работой Вишнякова (*стр. 363*). Портрет этот, экспонировавшийся на Таврической выставке 1905 года, очень напоминает портрет сына Фермора. Маленький Голицын поставлен почти в ту же позу, правая его рука так же засунута за борт камзола, так же распластаны при этом огромные манжеты кафтана. Правда, еще больше чувствуется здесь наследие парсуны: фигура занимает почти весь холст; она стоит совершенно фронтально, ножки расставлены широко и строго симметрично. Тем не менее, движения ребенка сохраняют естественность; что-то очень детское есть и в лице мальчика, и в слегка опущенной, как у Сарры Фермор, голове. Напоминает портрет Виллима и колорит портрета Голицына: обилие киноварного цвета, разработанного лессировками,

[1] Г. Лебедев. Русская живопись первой половины XVIII века. Л.—М., 1938, стр. 112.

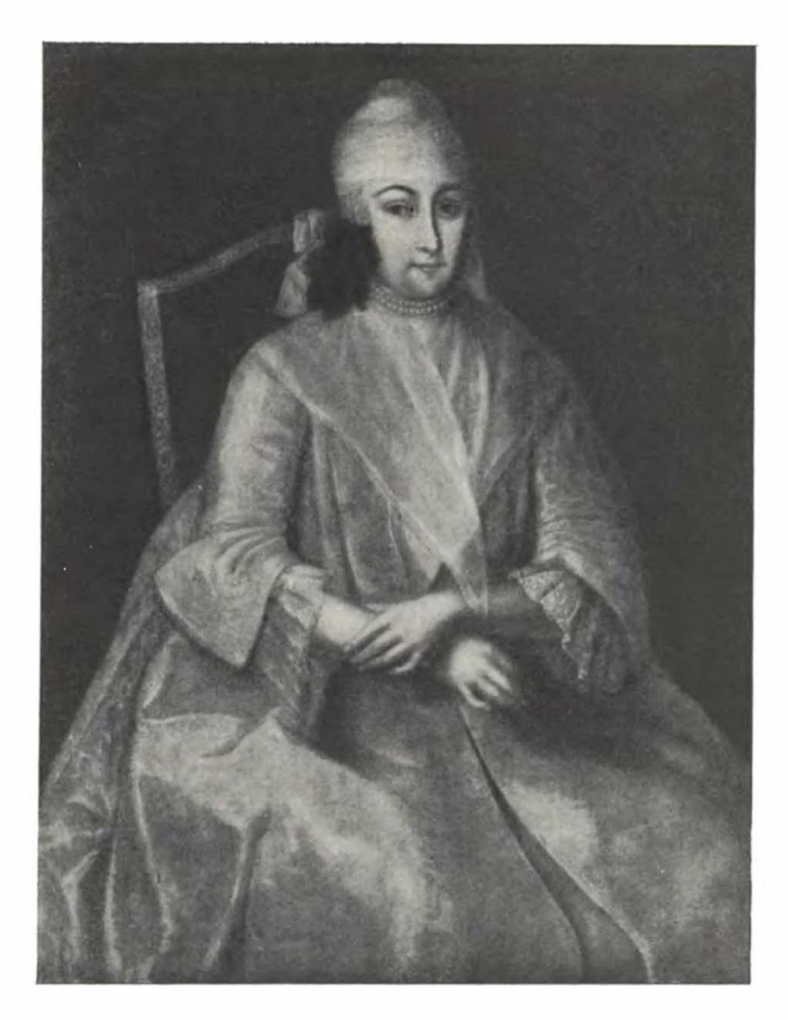


И. Вишняков (?). Портрет неизвестной. 1740-е годы.
Местонахождение неизвестно.

и, наконец, манера письма в мерцающих золотых позументах и кружевах, намеченных легкими и тонкими мазками кисти. На портрете мальчику может быть лет 7—8, что позволяет датировать портрет концом 50-х годов (Ф. Н. Голицын родился в 1751 году).

О другом произведении Вишнякова — портрете К. И. Тишининой — мы знаем по сохранившейся копии художника И. К. Березина, выполненной в 1759 году (Гос. Третьяковская галлерея)[1]. На этом портрете, так же как и на некоторых других портретах Вишнякова, фигура занимает весь холст и почти упирается головой в верхний его край, что сообщает ей большую торжественность. Хотя фигура дана на фоне пейзажа, но изображение в целом сохраняет плоскостный

[1] Портрет снабжен надписью на оборотной стороне холста, где сообщаются указанные данные. Относительно портрета маленькой девочки Е. Н. Тишининой работы Березина (1758; Гос. Третьяковская галлерея) нет сведений, что он является копией с оригинала Вишнякова, хотя это вполне вероятно.



И. Вишняков (?). Портрет Анны Леопольдовны. 1740 год.
Гос. Русский музей.

характер. Колорит портрета построен на чистом красном цвете (как и в портретах детей Фермора и мальчика Голицына), который ровно покрывает всю поверхность фигуры. Разумеется, очень трудно судить об оригинале по копии провинциального художника, скорее всего крепостного самоучки. И все же можно думать, что он только усилил элементы той парсунности, которые были присущи и оригиналу Вишнякова[1].

[1] В Краеведческом музее г. Рыбинска имеются поясные портреты К. И. и Н. Тишининых, предположительно приписываемые Вишнякову. Кроме того, в фототеке Третьяковской галлереи есть снимок с женского портрета (местонахождение его не установлено), который также предположительно приписывается Вишнякову (*стр. 364*). Действительно, этот портрет отдаленно напоминает работы Вишнякова. Изображенная на нем молодая женщина одета в такие же огромные фижмы из светлого шелка с цветочным узором, в какие одета Сарра Фермор, что и позволяет отнести этот портрет к тем же годам. Только в лице неизвестной есть линейная жесткость, не свойственная Вишнякову, что, впрочем, может объясняться позднейшими записями. Некоторая непропорциональность в фигуре отнюдь не противоречит манере Вишнякова, рисунок которого, хорошо передающий анатомическую форму, все же нередко грешил именно в пропорциях.

Архивные документы упоминают о портрете правительницы Анны Леопольдовны, написанном Вишняковым в 1740 году[1]. В настоящее время в Русском музее есть три портрета Анны Леопольдовны. Нельзя ли в одном из них узнать руку Вишнякова? Тот портрет (№ 2922), где правительница представлена в обычном для своего времени платье, совершенно не интересен; безжизненное лицо ее не могло быть написано Вишняковым. Зато два других портрета (№ 1451 и 2930) вызывают несомненный интерес. Анна Леопольдовна изображена на них в очень своеобразном наряде: в белом газовом чепце, плотно облегающем голову и завязанном сзади большим бантом, и в газовой же косынке. По-видимому, один из этих портретов (№ 2930) является вариантом или переработкой другого (№ 1451), от которого он отличается своим скучным цветом. Последний портрет (*стр. 365*) наиболее интересен. Лицо правительницы отмечено индивидуальными чертами; бледное, слегка припухшее, оно кажется ленивым и сонным из-за странных, очень узких глаз «с поволокой». Несмотря на ряд дефектов в рисунке, особенно в руках, тонкие пальцы которых написаны без достаточного знания анатомии, портрет этот отличается большим артистизмом в цвете, проработанном при помощи лессировок. Особенно красив неопределенный, но интенсивный цвет платья, вибрирующий оттенками брусничного и темно-оранжевого цветов. Этот необычный цвет платья, в сочетании с белым цветом головного убора составляет утонченную колористическую гамму, возможную для произведения Вишнякова. Однако весьма своеобразная характеристика лица Анны Леопольдовны дана с большей определенностью, чем в портрете девочки Фермор, где индивидуальные особенности лишь слегка намечены. Сомнения в принадлежности этого портрета Вишнякову вызывает также и его композиция. Анна Леопольдовна изображена очень просто, спокойно сидящей в кресле; только фронтально поставленные плечи и руки, симметрично сложенные на животе, вносят некоторую чопорность в этот портрет. Композиция известных нам портретов Вишнякова отличается более торжественным характером[2].

То немногое, что сохранилось от многообразной творческой деятельности Вишнякова, не позволяет составить сколько-нибудь целостного представления об этом художнике. Единственно, что можно сейчас установить, это — сохранение в творчестве Вишнякова связи с парсунной традицией. Вместе с тем, сквозь торжественную схему его парадных портретов уже пробиваются первые проблески жизненной правды. Другой особенностью произведений Вишнякова является хрупкая изысканность образов, чуждая, однако, всякой манерности рококо. В этой изысканности немалую роль играет и колорит, в котором Вишняков достиг большой утонченности. Сдержанность его красочной гаммы решительно отличается

[1] А. Успенский. Указ. соч., стр. 36.

[2] Если принадлежность этого портрета Вишнякову остается сомнительной, то старая атрибуция портрета Танауеру или Караваку, принятая на Таврической выставке, совсем лишена какого-либо основания. Портрет решительно отличается от всех известных нам произведений Каравака. Что касается авторства Танауера, то оно отпадает уже потому, что портрет мог быть написан только в 1740 году, когда Анна Леопольдовна была правительницей, т. е. через три года после смерти Танауера.

от веселой цветистости большинства работ русских живописцев середины XVIII века, что немало затрудняет определение места Вишнякова в развитии русской живописи. Разгадка может прийти только с обнаружением новых достоверных его произведений.

Следует указать еще на одного художника, несомненно представляющего интерес, но до сих пор еще очень загадочного. Это — живописец-декоратор Мина Колокольников, который писал также и портреты. Один из них, портрет И. Т. Мещерского, подписанный и датированный 1756 годом, находится в Калининской областной картинной галлерее. Художник отлично справился здесь с лепкой пухлого лица стареющего вельможи, его умный взгляд кажется очень живым. По контрасту с темным, почти черным кафтаном, отвороты рукавов горят алым цветом, что усиливаст декоративность портрета.

Значительно более ясным предстает перед нами творчество Антропова и Аргунова, двух замечательных художников, выдвинувшихся в середине XVIII века.

А. П. АНТРОПОВ

Алексей Петрович Антропов (1716—1795), сын слесарного и инструментального мастера Петербургского оружейного двора и Канцелярии от строений, получил художественное образование именно в последней. В 1732 году он начал работать в Канцелярии, сначала в качестве ученика Андрея Матвеева (который был женат на его сестре), с 1734 года — в качестве ученика М. Захарова, а с 1739 года — И. Вишнякова. Приходилось Антропову также работать и с Караваком, а следовательно, и учиться у него. По словам самого Антропова в его прошении на имя Екатерины II в 1764 году, он «напоследок для распространения лутчего искусства самоизвольно находился на своем коште 2 года при знатном художнике Ротарий»[1]. Еще в 1749 году он получил звание «живописного подмастерья».

В качестве живописца Канцелярии от строений Антропов, так же как и Вишняков, принимал в 40—50-х годах участие в декоративных работах в различных дворцах — Летнем, Зимнем, Аничковом, в Оперном доме, московском Головинском дворце, а также писал иконы, в частности, для Андреевского собора в Киеве, куда он был в 1752 году командирован[2]. Из всей этой декоративной

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. X, д. 502, л. 289. Приношу благодарность К. В. Пигареву, указавшему мне этот документ.

[2] А. Успенский. Указ. соч., стр. 3; ЦГАДА, Госархив, разр. X, д. 368, л. 157. Роль Антропова в украшении собора была, по-видимому, не столь значительна, как об этом принято говорить в литературе. Ему было поручено перевезти из Петербурга в Киев и установить на месте готовый иконостас, среди икон которого могли быть и работы Антропова. Однвко эти иконы настолько незначительны по своим художественным достоинствам и так плохо сохранились, что выделить среди них оригинальные произведения Антропова в настоящее время невозможно. Кроме того, Антропову было поручено организовать роспись купола; принимал ли он личное участие в этой работе — неизвестно.

работы сохранилось очень немногое. В Третьяковской галлерее есть небольшая, горизонтальной формы икона, написанная Антроповым. Она представляет «Посещение царицей Августой, супругой царя Максимилиана, великомученицы Екатерины в темнице». Хотя икона написана по-старинному, яичными красками на доске, она носит вполне светский характер. На ней изображена великомученица, которая выходит навстречу царице, сопровождаемой пышной свитой, состоящей из воинов. Тут же видны и экзотические фигуры, напоминающие турок в чалмах. Не забыт и паж-арапчонок, несущий шлейф царицы. Сцена наполнена движением, в общем убедительно переданным, хотя подчас и манерным. По колориту икона красива: разнообразные цвета ее хорошо сгармонированы. Общее впечатление очень декоративно. Икона сильно отличается от портретного творчества Антропова: вероятно, это — копия или переработка чужого оригинала.

В Русском музее есть несколько рисунков Антропова, относящихся к его церковным работам. Один из них, выполненный сепией, изображает «Тайную вечерю»; по-видимому, этот рисунок — также копия. Более интересны рисунки отдельных полуфигур церковных деятелей, например князя Владимира (Москва, частное собрание)[1]. Лица здесь настолько характерны, что производят впечатление портретных изображений, хотя они и заключены в картуши, указывающие на их декоративное назначение. Они выполнены свободным, уверенным штрихом, который сильно отличается от манеры рисунка, изображающего борьбу Геркулеса с гидрой (Гос. Третьяковская галлерея); хотя на нем есть надпись «Антропов», но в настоящее время этот лист не считается подлинником[2]. Если этот рисунок и выполнен Антроповым, то он мог быть только копией, сделанной в ученические годы.

Существует предположение, что Антропов участвовал в создании рисунков для коронационного альбома Екатерины II. Действительно, известно, что Антропов был послан в 1762 году в Москву вместе с художником де Вельи и актером Волковым для работ, связанных с коронацией Екатерины II[3]. Среди рисунков альбома де Вельи в Русском музее, кроме зарисовок городских сцен, есть превосходные изображения императорских регалий, алмазной короны, мантии и т. п., которые некоторыми исследователями приписываются Антропову. Однако манера

[1] А. Сидоров. Рисунки старых русских мастеров. М., 1956, стр. 95.

[2] Там же, стр. 92.

[3] В прошении на имя Екатерины Антропов в 1764 году писал: «По всерадостном вступлении вашего импер. величества на престол и... в Москву прибытию и коронации на триумфальные и протчие всего четыре ворота писал все высочайшие партреты с находящимся при мне на моем коште подмастерьем, ко двору вашего имп. величества образ рождества Иисус Христова, две плащаницы и два стоящие в малом виде высочайшие вашего величества партреты». И дальше более подробно: «С 1762 года и по сие время написано мною дватцать штук. А именно: образ рождества Христова; по приказанию бывшего государя распятие господне, партрет грузинского царя в рамах золоченых, бывшего государя два партрета стоящие, один маленькой в рамах золоченых, а другой большой, вполне при лагере, которой во оное время окончен, а взнесть не успел, находитца у меня. По всерадостном вступлении на престол ея величества в Москве на триумфальные ворота 8-ми партретов стоящие трудился с подмастерьем, который содержан моим коштом» (ЦГАДА, Госархив, разр. X, д. 502, л. 289 об., 293; сообщено К. В. Пигаревым).

выполнения этих рисунков не похожа на известные нам рисунки Антропова. Против его авторства говорит и то, что в списке своих работ, произведенных во время коронации, за которые Антропов просит ему уплатить, он не упоминает о своем участии в альбоме де Вельи.

Несмотря на то, что в 50-х годах Антропов был уже известным художником, не только мастером декоративного искусства, но и портретистом, он не был приглашен преподавателем в организованную в 1758 году «Академию трех знатнейших художеств», хотя об этом и хлопотал ее президент И. И. Шувалов. Поэтому в 1760 году Антропову пришлось подать прошение о зачислении его надзирателем над иконописцами при Синоде[1] — должность, которую некогда занимал И. П. Зарудный. Несмотря на то, что в этом прошении он предлагал свои услуги и по надзиранию за живописцами, а также по их обучению, все же его работа при Синоде, начиная с 1762 года[2], получила характер полуремесленный и крайне тяготила художника. Известно, что Синод относился к нему пренебрежительно, заставлял его красить стены, и подолгу задерживал ему жалование[3]. В упомянутом выше прошении, поданном на высочайшее имя в 1764 году, Антропов жалуется на то, что он не получил никакого вознаграждения также и за 20 работ, выполненных им в Москве во время коронации. Прошение о том, чтобы его сделали «придворным художником», не имело успеха. Разумеется, такое положение Антропова, столь отличное от положения иностранцев, пользовавшихся всеми привилегиями придворных мастеров, имело свои глубокие причины. Оно объяснялось не только тем, что Антропов был русским художником, притом выходцем из народа, но и самым характером его творчества, в котором уже отчетливо наметились черты, прямо противоположные модному тогда светскому искусству, черты неприкрытого реализма, которые не могли завоевать ему симпатии двора (у Вишнякова эти черты проявлялись меньше и еще не нарушали «светских приличий»).

Творчество Антропова глубоко своеобразно. С одной стороны, в нем сказываются крепкие наследственные связи с допетровским искусством Москвы, с парсуной XVII века; с другой стороны — именно Антропов делает решительный шаг на пути к реалистическому искусству, преодолевая не только парсунную условность, но и условность светского, придворного портрета, культивировавшегося в середине XVIII века заезжими портретистами. На примере Вишнякова мы видели, что парсунные традиции были еще очень действенными в русском искусстве середины XVIII века; тем более они понятны у Антропова, всю жизнь не порывавшего с иконописью. Поэтому представляется напрасной попытка А. Н. Греча (повторенная и некоторыми другими исследователями) объяснить близость к парсуне у Антропова влиянием на него украинских полу-

[1] ЦГАДА, Госархив, разр. XVII, д. 273, л. 3—5.
[2] Там же, л. 2.
[3] Н. Собко. Словарь русских художников, т. I, вып. 1. СПб., 1893, стр. 220—221.



А. Антропов. Портрет атамана Ф. И. Краснощекова. 1761 год.
Гос. Русский музей.

парсунных портретов, с которыми он мог познакомиться во время своего пребывания в Киеве в 1752—1755 годах[1]. Сходство с портретами украинских атаманов в портрете атамана Ф. И. Краснощекова (1761; Гос. Русский музей) скорее объясняется сходством моделей и их одежд, чем влиянием украинского искусства.

В портрете Краснощекова (*стр. 370*) действительно ярко проявляется связь с парсуной. Очень обобщенно трактует здесь Антропов объемы головы и корпуса атамана, изображенного погрудно: голова почти приближается к шару, как это было в парсуне Скопина-Шуйского второй четверти XVII века; все детали

[1] В частности, А. Н. Греч связывает портрет атамана Краснощекова работы Антропова с портретами атамана Данилы Ефремовича (1752), В. Гамалеи и С. Сулимы, находящимися в Киевском Гос. музее украинского искусства (А. Греч. Барокко в русской живописи. — В сб.: «Барокко в России». М., 1926 стр. 120—122).

лица (глаза, нос, темные усы) и волосы очерчены четкими линиями, только губы даны несколько мягче. В портрете еще не схвачены индивидуальные черты. Образ Краснощекова представляет скорее обобщенный тип пожилого украинского атамана, энергичного, с суровой складкой между бровей и грузной фигурой. Характерная для украинского искусства любовь к яркому цвету и узорочью в одежде дала Антропову повод развернуть в этом портрете свой дар колориста: на киноварном кафтане он наносит золотисто-оранжевые разводы узоров, и тут же показывает желтую шелковую подкладку с красными рефлексами. Рядом с этими огненными красками ярко выделяется васильковый цвет орденской ленты. Антропов в полной мере оправдывает свою дерзость не только соотношением дополнительных цветов — синего и оранжевого, но и богатейшей разработкой каждого из них в отдельности. Несмотря на известную примитивность в рисунке этого портрета, в колорите Антропов проявляет уже большое мастерство, системой лессировок добиваясь той «вибрации цвета», которую будет так ценить впоследствии Лосенко. Применяет здесь Антропов и широкую кисть, особенно в изображении сверкающих алмазов на нагрудном портрете Елизаветы. Лицо написано более плотно. Таким образом, даже этот портрет, сохраняющий известные связи с прошлым, поражает мощью своего колорита: мы видим, что эта черта, в той или иной степени была вообще типична для русского искусства середины XVIII века, несомненно отражая скрытую в нем жизнеутверждающую силу. У Антропова эта красочность приобрела только особую смелость и декоративную красоту.

Творчество Антропова развивалось неравномерно, в нем трудно наметить эволюцию, так как некоторые его произведения намного опережают другие, некоторые же, напротив, отстают. Такой характер развития типичен для художника, почти целиком обязанного в своих исканиях самому себе. Так, портрет Краснощекова, самая архаическая из его работ, написан в 1761 году. А между тем еще в 1754 году, по-видимому, в Киеве, был написан портрет статс-дамы Измайловой (Гос. Третьяковская галлерея) — подлинный шедевр русской портретной живописи (*цветная вклейка*). Следы парсунности есть и здесь, например в некоторой застылости позы, во взоре, устремленном прямо перед собой. Остатки допетровских традиций сказываются и в «пробелах», при помощи которых Антропов намечает световые блики на шелковой ткани платья и особенно рюшей. Наконец, та же парсунная плоскостность проявляется и в нагрудном портрете Елизаветы, который помещен совсем фронтально вопреки трехчетвертному повороту корпуса статс-дамы. Знаменательно, что эта плоскостность получает здесь то же значение, которое она имела и в иконе: художник не хочет ракурсом нарушать целостное представление о портрете царицы — высшей награде, полученной придворной дамой.

Несмотря на все эти пережитки старины, Измайлова предстает перед нами живым человеком. С большим мастерством передает Антропов старость этой молодящейся женщины — отвисший второй подбородок, вялость опавших щек,



А. Антропов. Портрет архиепископа Сильвестра Кулябки. 1760 год.
Гос. Русский музей.

усталые веки — и в то же время яркие румяна и насурмленные брови. Передает Антропов даже влажный блеск глаз. Розовый бант под подбородком, белая косынка и ярко-синий лиф снова составляют очень звучный красочный аккорд, приобретающий и здесь, так же как в портрете Краснощекова, не только декоративный, но и смысловой характер, поскольку эти цвета характеризуют искусственную молодость старухи и ту грубоватую роскошь, которая царила при дворе Елизаветы. И самая парсунная застылость фигуры получает внутреннее оправдание, поскольку она выражает чопорность, надменную гордость этой придворной дамы. Чуть намечающаяся улыбка узких поджатых губ и слегка прищуренных глаз таит в себе что-то недоброе, насмешливое. Антропов как бы упивается здесь правдивой передачей действительности, не скрывая уродства своей модели и в то же время уделяя внимание мелочам, как, например, изображению булавочки, которой заколота косынка. В портрете Измайловой еще мало



А. А н т р о п о в. Портрет А. М. Измайловой. 1754 год.

Гос. Третьяковская галлерея



А. Антропов. Портрет В. А. Шереметевой. 1763 год.
Гос. Русский музей.

психологической глубины, хотя характер выявлен значительно сильнее, чем в портрете Краснощекова, и физическое сходство схвачено удивительно верно. Смелая правдивость этого портрета делает его совершенно уникальным для начала 50-х годов XVIII века. Именно с него снова возобновляется то развитие реалистического портретного искусства, которое прервалось в тяжкие времена царствования Анны Ивановны[1].

По своей службе в Синоде Антропов тесно соприкасался с кругами духовенства. Отсюда большое количество у него портретов духовных лиц. Все они носят парадный характер. Модель изображается обычно поколенно, с пас-

[1] В Музее русского искусства в Киеве есть еще две работы Антропова, относящиеся к киевскому периоду его жизни. Это — портреты Елизаветы 1753 и 1755 годов. Выполненные отлично, они все же не могут представить большого интереса, т. к. сделаны не с натуры. Портрет матери А. Разумовского является копией более позднего времени.

тырским жезлом в левой руке, в полном торжественном облачении — с камилавкой на голове, в светлой шелковой рясе поверх темной одежды. В некоторых, особенно торжественных портретах правая рука иерарха благословляет, например, на портрете архиепископа Вениамина Пуцек-Григорьева (1761) из Русского музея[1]. Эти портреты не лишены элементов парсунности, однако в целом они носят вполне реалистический характер. Среди них выделяется написанный в 1760 году портрет петербургского архиепископа Сильвестра Кулябки (Гос. Русский музей; стр. 372). Его заплывшее жиром простое лицо с грубоватыми чертами полно жизненной силы; густые брови сдвинуты, образуя глубокие морщины на лбу. Однако никакой мысли не читается в этом тупом и плотском лице. Образ Сильвестра Кулябки у Антропова не только глубоко правдив, но и типичен для русского и украинского духовенства.

Антропову отлично удавались реалистические портреты мужчин и пожилых женщин; значительно труднее было ему справиться с изображением молодых женщин. Склонный подмечать характерное или даже уродливое в своих моделях, в искусственном и манерном образе светской дамы Антропов не улавливал никакой прелести. От этого так беспомощны его портреты молодых женщин, например княгини Трубецкой (1761; Гос. Третьяковская галлерея) или графини В. А. Шереметевой (1763; Гос. Русский музей; стр. 373). В обоих случаях он дает круглые и тупые лица, склоненные набок головы, что, очевидно, должно было означать кокетливость и грацию, но у Антропова приобретало характер довольно неуклюжей позы. В портрете Шереметевой художник даже соединяет это движение с сутулостью не очень юной женщины. В обоих портретах Антропов покрывает щеки малиновым румянцем, невозможным для естественного цвета лица. Та же насыщенность наблюдается и в цвете платья, ярко-зеленого у Трубецкой и серебристого у Шереметевой. Только темно-зеленые, почти черные, бархатные банты в золотых галунах на рукавах последней, в соединении с горящим цветом красной ленты, богато проработанной лессировками в оттенках цвета, вносят ту полнозвучную декоративную красочность, которая составляла отличительную особенность живописной манеры Антропова.

Быть может, сознавая свою слабость в женских портретах, Антропов попробовал скопировать портрет А. М. Воронцовой работы Ротари (1761; Гос. Третьяковская галлерея). Копия получилась очень знаменательной: сохранив излюбленный у Ротари кокетливый наклон головы и взгляд, обращенный в сторону, всегда лукавый у итальянского художника, Антропов в то же время так изменил образ молодой девушки, что он оказался у него простым и серьезным. Изменился и колорит картины: вместо пепельно-розовых оттенков Ротари, в которые всегда добавлено немного черного цвета, Антропов дает простое и менее изысканное сочетание серо-белых оттенков, а черное делает очень сочным в бар-

[1] На Таврической выставке портретом архиепископа Вениамина считался другой портрет, который в настоящее время определен как портрет архиепископа Гавриила Петрова (Гос. Русский музей).



А. Антропов. Портрет А. В. Бутурлиной. 1763 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

хатке на шее девушки, в ее соболиных бровях и влажных, как свежие вишни, глазах. Розовый же полутон румянца приобретает под его кистью насыщенность малинового цвета и покрывает всю щеку, внося в картину что-то лубочное. Конечно, такое огрубление снижает изысканность портрета Ротари, но это происходит только потому, что Антропов взялся здесь за решение задачи, глубоко ему чуждой.

Помимо этой копии с Ротари, Антропову приходилось выполнять много копий с портретов иностранных, а иногда и русских мастеров. Следует отметить, что нередко он вносил в свои копии изменения, которые подчас очень показательны для характера его творчества[1].

[1] Так, любопытна копия Антропова (подписана и датирована 1761 годом, находится в Китайском дворце Ораниенбаума) с портрета цесаревича Павла мальчиком работы Лосенко (Павловский дворец). Лосенко написал цесаревича хорошеньким мальчиком, вопреки его природному уродству. У Антропова же Павел вышел гораздо живее, жесты — проще, лицо — спокойнее и бодрее; одновременно упростился фон и сильно изменился колорит портрета.



А. Антропов. Портрет М. А. Румянцевой. 1764 год.
Гос. Русский музей.

Лучше всего Антропову удавались портреты стариков. В 1763 году он написал портреты четы Бутурлиных (Гос. Третьяковская галлерея), в 1764 году — портрет М. А. Румянцевой (Гос. Русский музей). Особенно интересны оба женских портрета. Старуха Бутурлина показана Антроповым с предельной простотой (*стр. 375*). На ней чепец и синяя накидка, которая скрывает ее отяжелевшую сутулую фигуру. Голова ушла в плечи, лицо пожелтело, под глазами — мешки. Особенно удался Антропову тусклый старушечий взгляд, усталый и от жизни и, может быть, даже от позирования художнику. Еще интереснее образ другой старухи, графини М. А. Румянцевой, большой приятельницы Петра I и матери великого русского полководца Румянцева-Задунайского (*стр. 376*). Этот портрет очень напоминает портрет Измайловой по композиции и по вниманию художника к мелочам: Антропов не постеснялся показать на лице графини две бородавки. Отлично переданы мягкие, старческие черты и все аксессуары. Но какая разница в образах! Большие, широко открытые умные глаза серьезно

и внимательно смотрят на зрителя, твердо поставленная голова чуть-чуть опущена вниз, тоже выражая этим сосредоточенность мысли. Образ, созданный Антроповым, совпадает с тем, что мы знаем об этой женщине из мемуаров, которые изображают Румянцеву женщиной умной и живой, сохранившей ясность мысли и интерес к жизни до глубокой старости. В этом портрете Антропов выходит за пределы того несколько ограниченного реализма, который типичен для других его произведений: здесь уже намечается интерес к внутреннему миру человека.

В 1762 году Антропов получил ответственный заказ. Он должен был написать портрет Петра III. Эскиз этого портрета, находящийся в Третьяковской галлерее (*стр. 378*), довольно сильно отличается от законченной картины (Гос. Русский музей; реплика в Гос. Третьяковской галлерее). В нем Антропов приближается к западному рококо. Фигура императора представлена в дворцовом интерьере с портретом деда, Петра I, на стене. Занавес на первом плане показан темным силуэтом, за ним открывается интерьер, как будто видимый через окно. Антропову очень хорошо удалось передать мягкий свет, лежащий на розовых стенах и мерцающий на драгоценностях и золоченой мебели, на изогнутых ножках стола и кресла. В эскизе художник жертвует чистотой интенсивного цвета ради тонкой гармонии розовато-золотистых красок, отлично передающих световое и воздушное пространство замкнутого изящного интерьера. С этой обстановкой вполне гармонирует фигура Петра III, изогнувшегося в жеманной позе, как бы повторяющей завитки окружающих его предметов. Жест его руки, опирающейся на фельдмаршальский жезл, скорее подходил бы для бального танцора, чем для императора. И самое лицо его, с условной улыбкой, явно идеализированное, тоже более подходит для светского кавалера.

Все эти особенности эскиза свидетельствуют о том, что Антропов овладел здесь стилем западноевропейского рококо[1], но тем самым отказался от своего обычного глубокого своеобразия. Он всецело вернулся к нему в законченной картине (*стр. 379*)[2]. Правда, он стремится здесь добросовестно выполнить царский заказ и создать парадный портрет. Для этого он заменяет замкнутый реальный интерьер условным, в котором открывает вид на происходящее в глубине сражение. Вместе со стеной исчезает и портрет Петра I, который был на эскизе. Занавес располагается глубже, фигура императора выдвигается почти на первый план. Меняется и цвет, приобретающий в картине обычную для Антропова интенсивность (зеленый кафтан, алые манжеты, кресло и подушка под регалиями)[3]. Поза императора остается той же, однако в ней исчезает всякое изящество.

[1] Не исключена возможность, что на этом эскизе сказалось непосредственное общение Антропова с Ротари, о котором он упоминает в своем прошении Екатерине II.

[2] Переходом к ней является большой поколенный портрет Петра III, подписанный Антроповым и датированный 1762 годом (Загорский историко-художественный музей).

[3] В портрете из Русского музея колорит богаче, чем в реплике из Третьяковской галлереи; цвет более проработан в оттенках и лучше подчинен общему золотистому тону. В московском портрете ярче проявляется некоторая примитивность техники Антропова.



А. Антропов. Портрет Петра III. Эскиз. 1762 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

С предельной откровенностью художник изображает физическое и нравственное уродство Петра III: его тощую фигуру на длинных ногах, узкие плечи, вздутый живот и дегенеративно маленькую голову с тупым выражением лица. Могучее чувство реальной правды прорывается сквозь все маски, которые художник силится надеть на свою модель. Не следует думать, что в этом есть какая-либо преднамеренность, — в портрете нельзя уловить ни тени карикатурности. Антропов сделал все, чтобы придать портрету требуемую парадность и светское изящество, но как настоящий реалист он не смог заставить себя лгать [1]. Несомненно, что это отнюдь не способствовало его успеху при дворе.

Созданные после 60-х годов произведения Антропова уже не обладают таким глубоким своеобразием, как более ранние его работы. Техника мастера теряет свою архаичность, но вместе с тем исчезает и яркая характерность образов. Таковы, например, портреты А. М. Голицына и неизвестного в красном камзоле,

[1] Поясной портрет Екатерины II в Загорском историко-художественном музее, датированный тем же 1762 годом, также далек от идеализации.



А. Антропов. Портрет Петра III. 1762 год.
Гос. Русский музей.

написанные в 1766 году (Гос. Русский музей, Гос. Третьяковская галлерея). Однако и в эти поздние годы у Антропова встречаются портреты, заслуживающие внимания. Особенно следует отметить портрет неизвестного в Русском музее (№ 3055), подписной и датированный 1784 годом. Очень выразительно лицо немолодого человека; его голова опущена, задумчивые глаза печальны и смотрят мимо зрителя. Здесь развивается та тенденция, которая наметилась еще в портрете М. А. Румянцевой. Этот образ по своей выразительности выходит за пределы несколько наивного реализма, присущего творчеству Антропова, и несет на себе следы влияния более молодого поколения художников.

Реализм Антропова не был прямым продолжением традиций петровского искусства. И не только потому, что этот художник не обладал высоким мастерством И. Никитина или А. Матвеева. Его творчество отличалось новым пониманием человека. Если петровские портретисты показывали крупных государственных деятелей как значительные индивидуальности, ценимые в первую очередь именно за их государственные деяния, то портреты Антропова обычно изображают людей средних, в которых художник подмечает прежде всего их сословную типичность и некоторые индивидуальные особенности, как бы предвосхищая грядущий интерес к частному человеку, интерес, которому предстояло получить первенствующее значение лишь в XIX веке.

Прямолинейная, чисто народная правдивость Антропова решительно противопоставила его господствовавшему при дворе светскому искусству приезжих иностранцев. Но значение Антропова для русской живописи было велико не только благодаря его личным художественным достижениям. Его творчество было тем драгоценным зерном, из которого выросло все дальнейшее портретное искусство. Антропов явился основателем целой школы живописцев. Среди его учеников был знаменитый Д. Г. Левицкий, продолживший его реалистическое искусство и поднявший его на огромную высоту.

И. П. АРГУНОВ

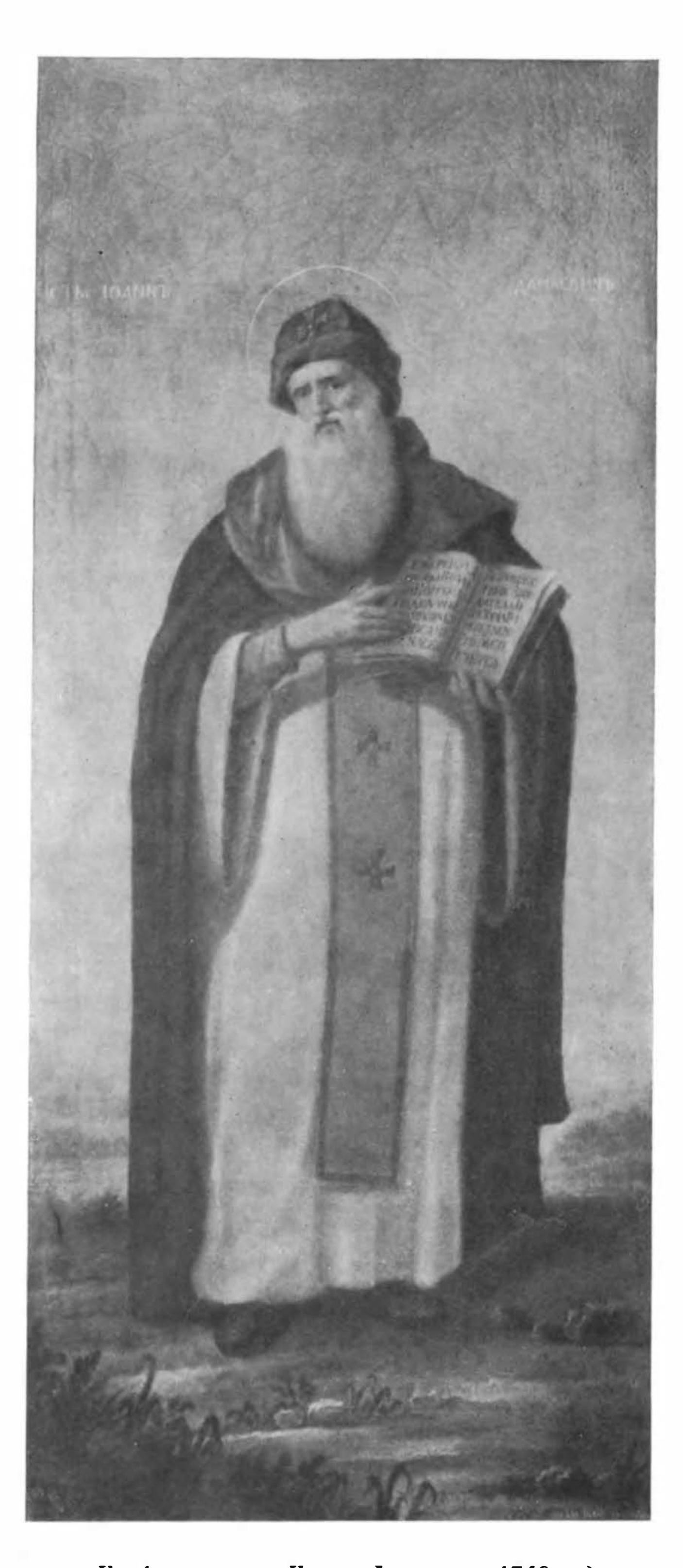
Одновременно с Антроповым, и даже несколько раньше его, выдвинулся другой крупный художник — Иван Петрович Аргунов (1727—1802), крепостной графов Шереметевых, принадлежавший к исключительно талантливой семье[1]. Первоначальное художественное образование И. П. Аргунов получил у своего двоюродного брата, Ф. Л. Аргунова, ученика Матвеева[2], а затем, по-видимому, учился также у Гроота (после того, как в 1743 году семья Аргуновых перешла

Двоюродными братьями И. Аргунова были архитектор Федор Семенович Аргунов и живописец Федор Леонтьевич Аргунов, сыновьями — живописец Николай, рисовальщик Яков и архитектор Павел Аргуновы. Они оставались крепостными до самой смерти.

[2] Е. Гольдингер. И. П. Аргунов (рукопись в архиве Останкинского дворца-музея).

от князей Черкасских во владение Шереметевых, в качестве «приданого» за женой П. Б. Шереметева).

В 1749 году, в год смерти своего второго учителя, Аргунов работал вместе с ним над иконами для построенной Чевакинским церкви Большого дворца в Царском селе. Сохранилась одна из этих икон — «Иоанн Дамаскин» (*стр. 381*), на которой стоит подпись: «Писал Иван Оргунов 1749» (Екатерининский дворец-музей). Хотя изображение Иоанна Дамаскина еще очень бедно по цвету, но обращает на себя внимание большая простота композиции, скорее примыкающая к допетровской иконописной традиции, чем к современной церковной живописи в Петербурге, близкой к традициям рококо. Особенно интересно лицо Иоанна, простое русское лицо крестьянина, скорбное и ласковое. Иконы Аргунова «Христос» и «Богоматерь» (Гос. Русский музей, из Благовещенской церкви в Новом Иерусалиме), датированные «175..» годом[1], уже утратили эту простоту: позы и выражения лиц приобрели манерность, пропорции вытянулись, воздушное пространство, в котором они помещены, оживилось веселыми головками херувимов, а богоматерь получила подножие в виде лунного серпа — по образцу мадонн Мурильо. Еще ярче чуждый Аргунову рокайльный стиль проявился в его «Умирающей Клеопатре» 1750 года (Гос. Третьяковская галлерея), где художник демонстрирует свое техническое умение в чувственной пере-



И. Аргунов. Иоанн Дамаскин. 1749 год.
Екатерининский дворец-музей
в г. Пушкине.

[1] Последняя цифра неразборчива.

даче розового тела, влажных глаз и виноградных веток в волосах. Е. В. Гольдингер совершенно справедливо считает эту работу копией[1].

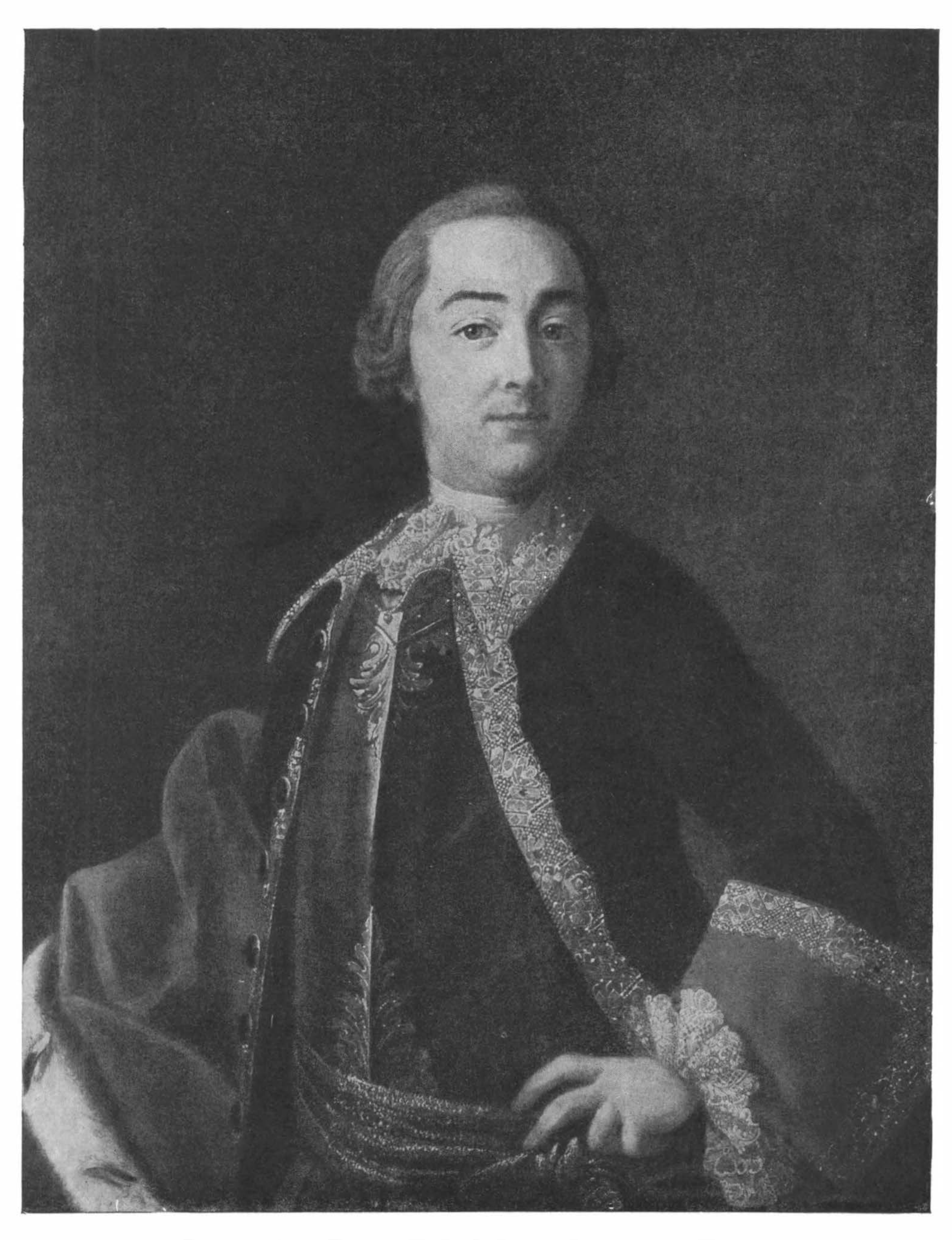
«Настоящий» Аргунов начинается с портрета родственника Шереметевых, И. М. Лобанова-Ростовского (1750; Гос. Русский музей), портрета, отличающегося не только хорошим рисунком [2], приятным колоритом и отличной передачей материалов, но и живостью характеристики молодого аристократа (*стр. 383*). Совершенно прямая постановка его стройной фигуры и приподнятой головы, взгляд на зрителя сверху вниз сообщают ему выражение горделивости, очень далекое от манерной грации рококо. В то же время в нервно поднятых несимметричных бровях читается живая мысль, неожиданная в этом образе элегантного светского кавалера и вносящая в него что-то индивидуальное, неповторимое. Тонкое изящество придает этому образу колорит портрета, построенный на сочетании очень темного, почти черного оттенка зеленого кафтана с алыми отворотами манжет, красной мантией и сверкающим золотом позументов. На этом темном фоне ярко выделяется светлое лицо и пудреный парик. Написанный несколько позднее, в 1754 году, портрет жены Лобанова-Ростовского (Гос. Русский музей) красив по сочетаниям красок — серебряной и голубой— в парчовом платье, но лицо совершенно кукольное; по своему почти белому цвету оно напоминает женские портреты второго учителя Аргунова, Гроота, в частности портрет В. А. Шереметевой в Третьяковской галлерее.

В 50-х годах Аргунов пишет портреты своих «господ». Все они свидетельствуют о полном овладении им стилем западноевропейского парадного портрета. Считается, что портрет П. Б. Шереметева в охотничьем костюме, с собакой (1753; Гос. Эрмитаж) является повторением портрета А. Б. Куракина работы Натье (там же), отличаясь от него лишь тем, что к фигуре приставлена голова другой модели[3]. Однако сличение обоих портретов (*стр.384, 385*) показывает, что это вовсе не так. Сходство заключается только в том, что оба молодых человека изображены с собакой, на которой покоится их правая рука. У Натье это манерный юноша, изящно отдыхающий на лоне природы. У Аргунова же Шереметев сохраняет полное достоинство и надменность, как в позе так и в

[1] Е. Гольдингер. Указ. рук. — К ранним произведениям Аргунова мог бы быть причислен приписывавшийся ему портрет канцлера Черкасского в Гос. Эрмитаже (см. «Старые годы», 1910, май—июнь, иллюстрация после стр. 38), если бы не было сомнений в его авторстве. Портрет сделан скорее всего при жизни Черкасского, о чем свидетельствует замечательно живая и свободная, совершенно «домашняя» его поза. Между тем Черкасский умер в 1742 году, т. е. когда Аргунову было только 15 лет. Не был ли автором этого интересного портрета Федор Леонтьевич Аргунов, который был значительно старше своего двоюродного брата? Реалистический подход к модели он мог унаследовать от своего учителя Матвеева.

[2] Не совсем удачна правая рука Лобанова-Ростовского, положение которой заимствовано из портрета Петра I «типа Купецкого», известного по гравюре (Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. III. СПб., 1888, стлб. 1623); композиция его позже была использована Аргуновым для ретроспективного портрета Б. П. Шереметева.

[3] Станюкович. Крепостные художники Шереметевых.— «Записки историко-бытового отдела Гос. Русского музея», I. Л., 1928, стр. 147; Е. Гольдингер. Указ. рук.



И. Аргунов. Портрет И. М. Лобанова-Ростовского. 1750 год.
Гос. Русский музей.



Ж. Натье. Портрет А. Б. Куракина. 1728 год.
Гос. Эрмитаж.

холодном выражении лица. Пейзажный фон и собака кажутся здесь совершенно условными. Аргунов блестяще овладевает в этом портрете техникой передачи всех материалов, особенно золотой вышивки на коричневом бархате кафтана и легкого, прозрачного кружева в жабо и манжетах. Красный цвет орденской ленты Аргунов смягчает до розового, который гармонирует с коричневым цветом кафтана и золотом позументов.

Портреты Аргунова начала 50-х годов обратили на себя внимание двора. В 1753 году, по специальному указу Елизаветы, ему были отданы для обучения живописи трое певчих, «спавших с голоса» (знаменитый впоследствии Лосенко, а также Головачевский и Саблуков)[1].

В 1760 году Аргунов снова написал портрет П. Б. Шереметева (Останкино),

[1] Н. Собко. Словарь русских художников, т. I. вып. 1, стр. 228.



И. Аргунов. Портрет П. Б. Шереметева с собакой. 1753 год.
Гос. Эрмитаж.



И. Аргунов. Портрет П. Б. Шереметева. 1760 год.
Останкинский дворец-музей.

не менее элегантный, чем первый (*стр. 386*). Шереметев изображен здесь в беспечной позе: правая рука у него засунута в карман панталон, а левая держит подмышкой треуголку. Есть что-то вызывающее в торчащих над ушами буклях парика. Сильная косина отнюдь не нарушает самоуверенности этого человека, самого крупного помещика России XVIII века[1]. Та же надменность отражена и в портрете его жены В. А. Шереметевой (Останкино), где она кажется не условной маской, а подлинным характером изображенной женщины (*стр. 387*). Аргунов сажает ее в непринужденной позе у стола. Совершенно естественно движение ее рук, играющих веером. Естественна и надменность слегка откинутой головы с застывшей холодной улыбкой на поджатых губах. Как далека эта живая женщина от той куклы, которую сделал из нее Гроот![2] Но далека она

[1] Характерно, что на портрете того же Шереметева работы Ротари косина скрыта опущенными веками, так как художник изобразил его за чтением.

[2] Портрет В. А. Шереметевой в Гос. Третьяковской галлерее.



И. Аргунов. Портрет В. А. Шереметевой. 1760 год.
Останкинский дворец-музей.

и от той неуклюжей модницы, которую мы видели на портрете работы Антропова (*стр. 373*). Аргунов добивается элегантности, отнюдь не скрывая недостатков модели, например полноты начинающей стареть женщины.

Портреты Шереметевых, в которых Аргунов показал себя законченным артистом, принесли ему известность. В 1762 году он получил заказ написать портрет новой императрицы, Екатерины II. Аргунов писал Екатерину по памяти, «наизусть.... с примечания в выходах», как он пишет П. Б. Шереметеву, но «оный портрет ее императорское величество изволила опробовать, что работа и идея хороша, так же и в лице сходство есть, а более всего нижняя часть лица похожа, в которой мог более приметить». Увидев портрет, Екатерина «изволила сказать — для чего-де не сказали, мне-де самой надобно сидеть» и разрешила Аргунову «с самой ее императорского величества писать [и] в чем будет



И. Аргунов. Портрет Хрипунова. 1757 год.
Останкинский дворец-музей.

надобно мог поправить»[1]. Эта была чрезвычайная «милость»: Екатерина редко удостаивала ею художников. Портрет Екатерины (Гос. Русский музей) действительно оказался удачным. Он заключал в себе черты необходимой парадности, и в то же время художнику удалось сохранить в нем жизненность образа.

Однако все эти парадные работы не принадлежат к лучшему в художественном наследстве Аргунова. Уже давно его тянуло к решению других задач, но он мог дать себе волю в этом стремлении не часто. С требованиями заказчика и общепринятыми нормами приходилось считаться каждому портретисту XVIII столетия; особенно же трудно было проявить свою самостоятельность крепостному художнику. Но иногда Аргунову это удавалось и он создавал произведения, в которых оставался до конца искренним и правдивым. Первый случай такой полной откровенности художника представляют портреты

[1] В. Станюкович. Указ. соч., стр. 144—145.



И. Аргунов. Портрет Хрипуновой. 1757 год.
Останкинский дворец-музей.

К. А. Хрипунова и его жены (Останкино; *стр. 388, 389*), относящиеся к 1757 году [1].

Оба портрета поражают своей простотой и подлинной человеческой выразительностью. Портрет Хрипуновой, женщины не очень молодой, носит вполне интимный характер. Она одета по-домашнему, в беличью пелерину. Гладко зачесанные, седые (или пудренные) волосы придают ее лицу что-то мужественное. Все удивляет в этом образе, особенно то, что Хрипунова изображена с книгой в руке. Умный, открытый взор ее спокойных глаз свидетельствует о том, что книга нужна ей отнюдь не для украшения: чтение составляет ее привычное занятие. Мягкая улыбка исполнена настоящей теплоты. В спокойных, благородных тонах выдержан и колорит этого портрета, построенный

[1] Портрет Хрипуновой подписной. Дата, прочитанная на нем Е. В. Гольдингер, вполне подтвердила ту датировку, которая устанавливается по одежде и прическе изображенных. Портрет Хрипунова не подписной, что не противоречит атрибуции его Аргунову, так как парные портреты в XVIII веке нередко подписывались лишь на одном портрете.



И. Аргунов. Портрет девочки-калмычки Анны Николаевны. 1767 год.
Дворец-музей в Кускове.

на сочетании серого беличьего меха с голубым бантом и бледно-розовым цветом лица. Портрет написан более широко, чем парадные портреты, особенно в манжетах и в складках рубашки. Есть что-то очень достойное в этой скромной женщине, одной из первых русских интеллигенток.

Образ ее мужа, пожалуй, еще более своеобразен. Его характерные черты напоминают бульдога; необычайно живая игра мускулов энергично бороздит мягкие формы старого лица, несимметрично вздергивает одну бровь, собирает на высоком лбу бугры складок. От этого еще живее становится острый и умный взгляд маленьких глаз, еще более ядовитой улыбка. Очень свободны движения Хрипунова: в левой руке он привычным жестом держит какую-то тетрадь. Одет он довольно небрежно: его темно-коричневый камзол даже расстегнулся посредине, из-под него выглядывает батистовая рубашка. Все просто в этом человеке и полно жизни. Вместе с тем его облик поражает той незави-



И. Аргунов. Портрет А. А. Лазаревой.
Конец 1760-х годов.
Останкинский дворец-музей.

симостью, которая не имеет ничего общего с сословной спесью Шереметева. В этом образе, так же как и в образе Хрипуновой, угадывается рождающаяся «внесословная» человеческая личность, ценность которой не зависит ни от знатного происхождения, ни от высокого чина.

К портретам Хрипуновых примыкает написанный в 1767 году превосходный портрет девочки-калмычки Анны Николаевны, воспитанницы В. А. Шереметевой (дворец-музей в Кускове; *стр. 390*)[1]. Художнику удалось передать детское, ласковое и в то же время какое-то старательное и внимательное выражение чуть-чуть опущенного смуглого личика и очень живых, блестящих монгольских глаз; Шереметевы называли их «глазушки-таракашки»[2]. Есть что-то наивное

[1] Датировка портрета принадлежит Т. А. Селиновой, считающей авторской подписью надпись, сделанную на гравюре (с гроотовского портрета В. А. Шереметевой), которую держит в руках калмычка: «Argounow pinxit Anno 1767».

[2] Т. Селинова. И. П. Аргунов. — «Искусство», 1952, № 5, стр. 61.

и в ярком красно-кирпичном цвете платья девочки и в тщательном узоре белых кружев. Этот портрет представляет самое раннее в русском искусстве изображение крепостной, показанной с любовным вниманием.

В конце 60-х годов Аргунов создает проникновенный портрет А. А. Лазаревой (Останкино, реплика в Ереване; *стр. 391*). Художнику удалось показать в этом образе и ярко выраженные национальные черты, и большую человеческую глубину. Национален самый тип старухи, хранящей следы южной красоты; национален и ее головной убор, и одежда. Ласковое лицо затуманено старческой печалью. Хорошо найден характер и в старческих руках, худых и жилистых. В колорите Аргунов отлично справляется с задачей изображения золотой и серебряной парчи, пестрых узоров старинной армянской одежды, подчиняя интенсивные цвета благородной темно-золотистой гамме.

Группа интимных реалистических портретов, над которыми Аргунов начал работать еще в 50-х годах, выдвигает его на одно из первых мест среди русских художников того времени. По глубине психологической характеристики его работы 50—60-х годов уже предвещают следующий этап в развитии русского портрета, блестяще представленный Рокотовым.

Тема интимного портрета, начатая в портретах Хрипуновых, получила развитие в последующих произведениях художника, хотя она не часто решалась Аргуновым с той глубиной, как в первый раз. В портрете Толстой 1768 года (Музей русского искусства в Киеве) есть известная парадность: Толстая изображена в нарядной одежде, в чопорной позе, она явно позирует перед зрителем. Но в руках она держит вязанье — кошелек, крючок (или спицу) и моток ниток. Ее самодовольное, некрасивое лицо с холодными глазами на выкате и с поджатыми губами лишено всякой идеализации. Что-то очень прозаическое вносит в портрет и сама манера письма — точная, передающая все мельчайшие подробности туалета без малейшего намека на декоративность. Такое гладкое, чуть суховатое письмо предвещает позднейшую манеру Аргунова, его переход к исканию более точной скульптурной формы[1].

К портрету Толстой близки два портрета в Русском музее, по давней традиции приписываемые Аргунову, — портреты неизвестного скульптора и его жены, которые предположительно относятся к 1780-м годам[2]. Хотя они отличаются большой правдивостью, в них все же нет ни той характерности, ни той проникновенности, какие присущи портретам Хрипуновых. Образ жены скульп-

[1] Существует еще два портрета, которые примыкают к портрету Толстой, оба — не подписанные. Один из них — портрет А. П. Шереметевой в виде молодой девушки, почти девочки, с вязаньем в руках. На Таврической выставке этот портрет (из собрания А. А. Комаровской в Петербурге) считался работой неизвестного художника. Хранящийся ныне в Кускове портрет А. П. Шереметевой, более слабый по выполнению, по-видимому, является копией с этого портрета. К тому же типу относится и женский портрет в Останкинском дворце-музее. Женщина также изображена с вязаньем в руках и почти в той же позе, что и Толстая.

[2] Государственный Русский музей. Каталог-путеводитель. Русская живопись XVIII — XIX веков. Л., 1948, стр. 21. — На мужском портрете есть подпись, в которой прочитаны последние буквы «... noff pinxit», что позволяет предположить имя Аргунова.



И. Аргунов. Поргрет крестьянки в русском костюме. 1784 год.

Гос. Третьяковская галлерея



И. Аргунов. Портрет Б. П. Шереметева. 1768 год.
Дворец-музей в Кускове.

тора поражает своим прозаизмом, художник пишет эту женщину с большой жизненной убедительностью, но без всякой симпатии, не видя в ней внутренней духовной жизни. Лицо и тело модели проработаны с большим пластическим чувством, однако очень сухо. Не случайно, что иногда высказываются сомнения в принадлежности этого портрета Аргунову.

Среди работ Аргунова есть группа портретов ретроспективного характера. Таковы заказанные П. Б. Шереметевым портреты его отца Б. П. Шереметева, соратника Петра I. Серия этих изображений открывается маленьким конным портретом (1753; Кусково), за которым следует и большой парадный портрет (Останкино)[1]. Теперь выяснилось, что эти портреты являются копиями с оригинала немецкого художника Шурмана (Гос. Русский музей), и именно последнему принадлежит та примитивная композиция, которая раньше считалась про-

[1] «Старые годы», 1910, май — июнь, иллюстрация перед стр. 29.

явлением неумелости молодого Аргунова (профильное положение фигуры на фоне условно изображенного войска).

Более интересны поколенные портреты Б. П. Шереметева (*стр. 393*) 1768 года[1] и его жены (дворец-музей в Кускове), которые являются уже самостоятельной работой Аргунова. Разумеется, и здесь ему пришлось частично использовать чужие оригиналы для воссоздания облика Шереметева, умершего в 1719 году[2]. Однако он сумел творчески переработать их и создать образ вполне убедительный, более индивидуальный, чем на всех других портретах Б. П. Шереметева. Этот ретроспективный портрет отнюдь не производит впечатления стилизации. Надо думать, что Аргунов хорошо представлял себе образ фельдмаршала по рассказам его сына и других очевидцев и потому отлично сумел передать в своем портрете суровый пафос эпохи Петра[3]. Удался Аргунову и портрет жены Б. П. Шереметева. Отчасти использовав для него композицию портрета Екатерины I работы Натье, Аргунов сумел найти другой поворот головы, чуть-чуть наклоненной вниз, другое направление взгляда, что сообщило больше естественности выражению лица молодой женщины, любезному и ласковому. К концу 60-х или началу 70-х годов относится еще один портрет, который, вероятно, был также сделан ретроспективно. Это портрет М. М. Голицына (Гос. Русский музей)[4]. Сухой и неприятный по живописи, он все-таки очень выразителен. В умном, волевом и в полной мере жизненном образе своего современника Аргунову удалось показать продолжателя военных подвигов петровского времени.

Последние годы жизни Аргунова были менее плодотворны; от 70-х и 80-х годов сохранилось несколько работ, уже не достигающих совершенства ранних произведений художника. Отчасти это объясняется тем, что в 80-х годах Аргунову приходилось исполнять обязанности домоправителя у Шереметевых, что, конечно, сильно мешало его творческой деятельности. В портретах архитектора Ветошникова (1787) и его жены (1786) в Третьяковской галлерее начинает гаснуть цвет, хотя лица еще сохраняют свою простоту и жизненную убедительность. К этому же времени (а не к 60-м годам, как думает Е. В. Гольдингер) относится «Девочка за чтением»[5]; за эта датировка косвенно подтверждается характером прически девочки.

Несмотря на общее снижение творческих успехов художника, в 80-х годах возникло одно произведение, которое безусловно должно быть отмечено как

[1] Дата, прочитанная на портрете Т. А. Селиновой, опровергает датировку 50-ми годами, принятую Е. В. Гольдингер.

[2] По мнению Т. А. Селиновой, Аргуновым был использован превосходный портрет Б. П. Шереметева неизвестного художника, хранящийся в Кускове, а также (для фигуры) гравированный портрет Петра I «типа Купецкого» (см. примечание 2 на стр. 382).

[3] В Кускове существует другой (неподписной) портрет Б. П. Шереметева, в латах, но он настолько испорчен позднейшими записями, что сейчас опознать в нем оригинал Аргунова очень трудно.

[4] По справедливому замечанию Т. А. Селиновой и Е. В. Гольдингер, фигура Голицына скопирована с портрета Евгения Савойского работы Купецкого, хранившегося в собрании Шереметевых в Останкине («Старые годы», 1910, май — июнь, иллюстрация перед стр. 47).

[5] «Старые годы», 1916, апрель — июнь, иллюстрация на стр. 20.

очень значительное. Это— находящийся в Третьяковской галлерее «Портрет крестьянки в русском костюме» 1784 года (*цветная вклейка*). Наряду с образами М. Шибанова, здесь дается одно из первых правдивых изображений русской крестьянки. Аргунов пишет молодую женщину совершенно бесхитростно, без всякой манерности и налета экзотики, которой отличались изображения русских крестьянок, например, у Лепренса. Правда, Аргунов наряжает свою крестьянку в праздничный кокошник и сарафан с галунами, но лицо ее и спокойная поза сохраняют при этом предельную скромность. Зрителя трогает чистота открытого взора этой женщины, едва пробивающаяся ласковая улыбка и в то же время спокойное сознание своего достоинства, особенно замечательное в женщине крепостной. Этот прекрасный образ достойно начинает собой длинный ряд изображений крестьян, которым в XIX веке суждено было занять такое важное место в русском искусстве.

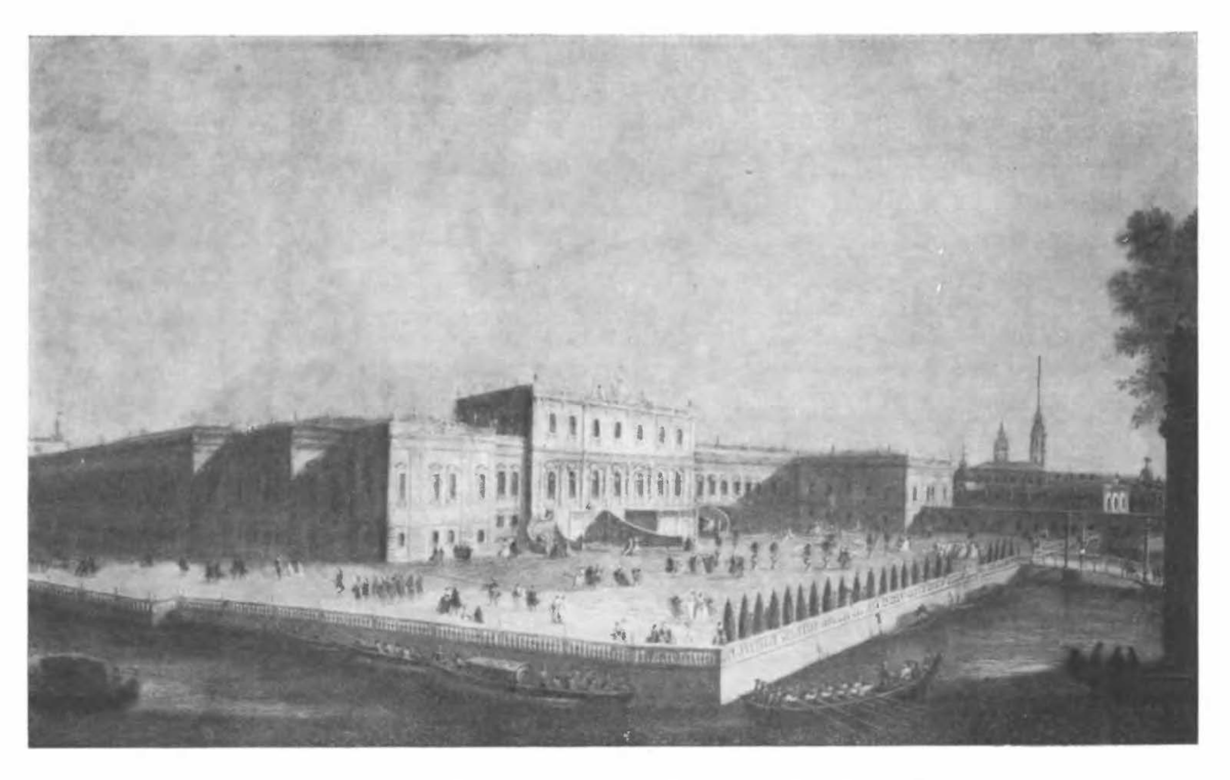
ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Первые русские пейзажи появились в гравюре у А. Зубова, в его панораме строящегося Петербурга. Существует еще целая группа пейзажных зарисовок раннего петровского Петербурга (Гос. Русский музей); некоторые из них имеют русские подписи. К 50-м годам относятся рисунки М. Махаева и сделанные с них гравюры, послужившие прототипом для целого ряда картин, написанных маслом. По своему характеру эти картины, изображающие вполне конкретные виды Петербурга, продолжают линию развития видового (или как его иногда называют, «ведутного»[1]) пейзажа.

Авторство картин с гравюр (или рисунков) Махаева до сих пор еще не вполне выяснено. Некоторые из них имеют подпись крупного итальянского живописца-декоратора Валериани, однако по своей грубости никак не могут быть ему приписаны, например, «Вид Невы» в Русском музее. Другие, как, например, «Летний дворец» (там же; *стр. 396*), выполнены артистически: свободная, но очень точная кисть великолепно передает архитектурные формы дворца, построенного Растрелли, его детали сделаны без малейшей приблизительности, но в то же время и без протокольного педантизма. Ведута получает здесь характер настоящего пейзажа, освещенного лучами солнца и окутанного воздухом. Впечатлению воздушности немало способствует большое количество голубого цвета — в изображении воды и неба, в оконных стеклах, в кафтанах придворных. Человеческие фигуры, намеченные быстро, но во всей жизненной характерности своих движений, также свидетельствуют о высоком мастерстве автора.

Большой воздушностью, свойственной работам Д. Валериани, отличается подписанное его именем изображение так называемого «второго Зимнего

[1] *Veduta* — по-итальянски «вид».

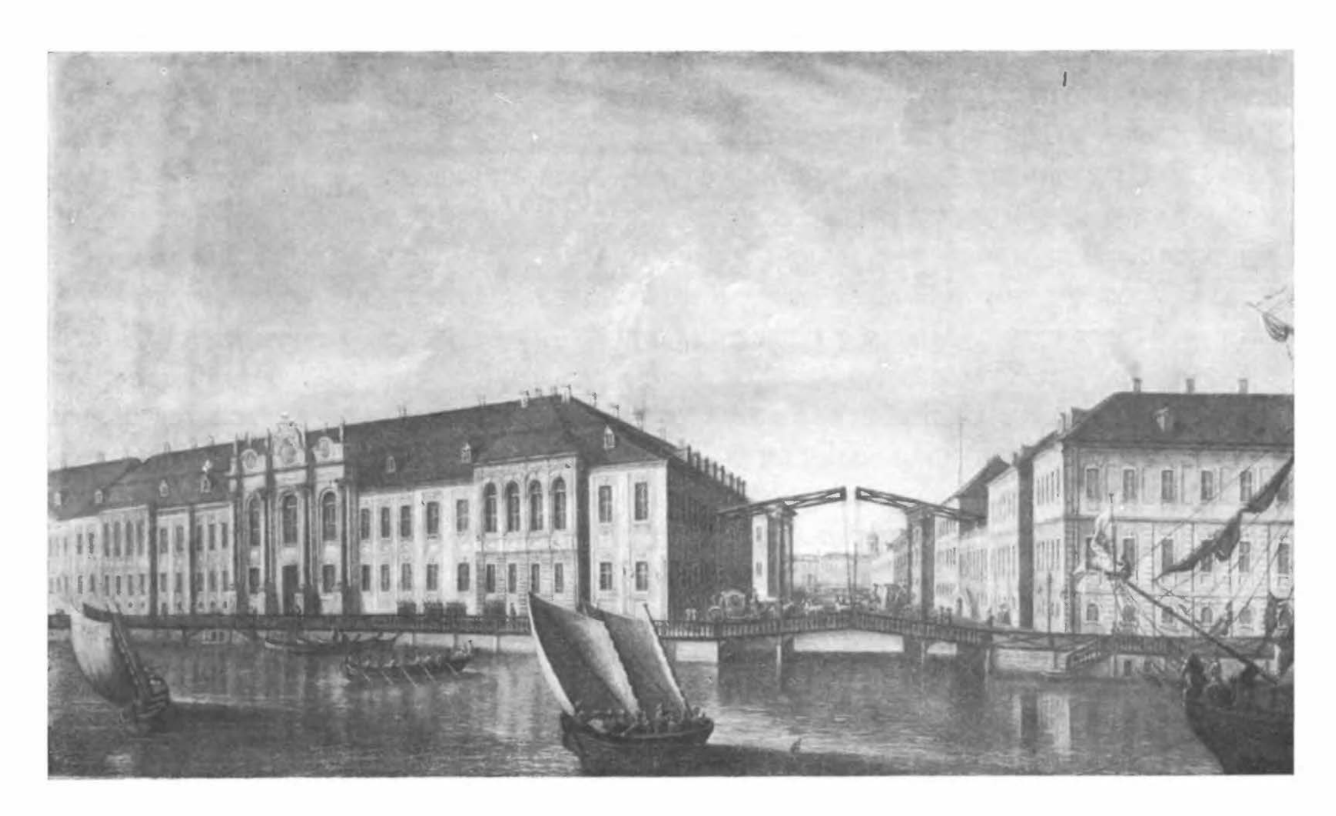


Неизвестный художник. Летний дворец. Середина XVIII века.
Гос. Русский музей.

дворца» с подъемным мостом, 1752 года (Гос. Эрмитаж; *стр. 397*). Следует отметить, однако, что тени проложены здесь более глухим, темным цветом. Хотя «Невский проспект от Аничкова дворца» в Третьяковской галлерее не отличается артистизмом, который присущ Валериани, но несомненно он представляет собой отличный образец раннего русского пейзажа [1]. В картине умело сочетается педантичная точность изображения архитектуры с тонкостью передачи ее как органической части пейзажного ансамбля, окутанного воздушной дымкой. Вместе с декоративной прелестью дворца отлично передана уличная жизнь на Невском проспекте — с расписными каретами, вычурными фонарями и нарядными фигурами людей. Художник решается показать здесь и представителей трудового народа (фонарщика, заправляющего фонарь, разносчиков и т. д.). Эти человеческие фигуры не являются простым стаффажем, но вносят в городской вид элемент народной жизни, предвещая в этом смысле городские пейзажи Ф. Я. Алексеева.

Другим истоком русской пейзажной живописи является пейзаж чисто декоративный. Если в плафонах уже появлялись изображения неба и облаков, выполнявшие задачу иллюзорного прорыва пространства, то в панно, особенно в десюдепортах, рождается пейзаж более конкретный. На примере работ Б. Суходольского мы видели, что аллегорические сцены изображались здесь на

[1] В Третьяковской галлерее эта картина предположительно приписывается самому Махаеву.



Д. Валериани (?). Второй Зимний дворец. 1752 год.
Гос. Эрмитаж.

фоне парков с руинами, фантастическими лестницами, пушистыми деревьями и всегда — с розовым небом. Со временем такие панно получили чисто пейзажный характер, например у А. Бельского, в его «Архитектурном виде» 1789 года (Гос. Третьяковская галлерея), не потеряв, однако, своей фантастичности. А затем, в конце века, они приобрели уже вполне конкретное значение «портрета местности» и тем самым встретились с городским видовым пейзажем. Но этот процесс получил свое завершение лишь во второй половине столетия. В середине XVIII века пейзажный жанр в русской живописи только еще зарождался.



Так заканчивается становление русской живописи на новом, светском этапе ее развития. Мы видели, сколь своеобразной она была с самых своих первых шагов в петровский период. Но все же полного своего развития это своеобразие достигает лишь во второй половине XVIII века, когда новое русское искусство завоевывает равноправие в кругу искусств европейских, а в некоторых областях решительно выходит на первое место. Его полная зрелость, достигнутая к середине XVIII века, получает яркое воплощение в организации в 1758 году «Академии трех знатнейших художеств».

Характерно, что первые достижения русской живописи относятся к области портрета, которому суждено было во второй половине столетия достигнуть блестящего расцвета, отразившего важную сторону в развитии русского общества XVIII столетия — становление человеческой личности. Этому процессу суждено было стать во второй половине XVIII века одной из основ развития демократических, просветительских идей. Вместе с тем следует особо отметить, что в России этот процесс отнюдь не привел к отказу от «гражданского начала» в искусстве. Новая русская культура, родившаяся вместе с XVIII столетием под грохот петровских салютов, не теряет своего государственного пафоса даже в середине века, когда ослабление петровского натиска в борьбе за прогресс и связанная с этим ослаблением тенденция к превращению дворянского сословия в паразитический класс могли бы, казалось, привести к подрыву дворянской гражданственности. Однако этого не случилось, поскольку русское дворянство было еще очень далеко от того разложения, до которого дошло дворянство французское накануне революции. До середины XVIII века производительные силы еще не пришли в столкновение с производственными отношениями, кризис крепостнического строя был еще впереди.



ГРАВЮРА И РИСУНОК ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

А. А. Сидоров

Новые горизонты, открытые перед русской общественной жизнью реформами Петра I, поставили перед графическим искусством широкие задачи. Из всех видов изобразительного искусства гравюра была наиболее действенно использована для агитации за петровские реформы, для прославления побед русского оружия, для сатирического изображения врагов, для пропаганды различных полезных знаний. Гравюра стала одним из орудий русской дипломатии: она демонстрировала за границей растущую мощь русской армии и русского флота, размах строительства столиц, в первую очередь новой столицы — «Санктпитербурха», распространяла портреты Петра и его сподвижников. В самой России гравюра принимала вид настенного эстампа, чертежа в книге, а также широко использовалась в разнообразных формах как средство обучения и воспитания.

Графика в это время стала той областью искусства, которая наиболее непосредственно отражала текущие события русской жизни. Сравнительная легкость ее техники, сводившейся в изучаемое время почти исключительно к гравированию резцом на меди (при наличии подготовки офортом или «сухой иглой»), дешевизна ее материала — бумаги, изготовлявшейся все более широко в самой России,— главным же образом возможность иметь ее во многих экземплярах и легко распространять, делали весьма важной роль гравюры в процессе успешного осуществления культурных преобразований.

Но гравюра выполняла тогда и еще одну, весьма существенную функцию: народный лубок с особой наглядностью отобразил острую классовую борьбу; в нем нашли выражение оппозиционные настроения широких кругов русского народа. Сатира народной картинки стала своеобразной формой общественного протеста. Русская графика была в этом отношении одним из передовых видов изобразительного искусства своего времени. Правда, гравюра не создала таких

художественно значительных произведений, какие были созданы в то время в области архитектуры и живописи. Однако как раз в ней нашло свое отражение строительство Петербурга, воплощен был архитектурный облик Москвы; она показала празднование Полтавской победы и создание русского флота, она стала постоянной спутницей всех зрелищ, церемоний и торжеств нового государства, а позднее — и культурных мероприятий, связанных с именем великого М. В. Ломоносова.

История русской графики первой половины XVIII века допускает довольно четкую периодизацию. К первому тридцатилетию века — эпохе Петра I и годам царствования его ближайших преемников — относятся произведения гравюры, с одной стороны, еще обнаруживающие отчетливую связь с искусством XVII века, с другой — отвечающие новым задачам просветительного и агитационно-политического характера. Это — время огромных гравюр, изготовлявшихся на нескольких досках и потом склеивавшихся вместе, подобных панорамам Москвы работы Я. Бликланта или панораме Петербурга работы А. Зубова, занимающим площадь в несколько квадратных метров. В такого рода изображениях (к которым близки некоторые батальные гравюры, а также географические карты, настенные календари или учебные листы типа «Нового способа арифметики») русская гравюра идет своим самостоятельным путем, параллельным живописи, хотя во многом от нее и отличным. Гораздо ближе к живописи, часто повторяя ее произведения, стоит гравюра портретная. Книжно-иллюстративная графика изучаемой эпохи отступает на второй план по сравнению со станковой. На это же время падает возникновение первых школ реалистического рисунка с натуры. Лубок развивается все время особо; его наибольшие достижения приходятся на 20-е и затем на 40—50-е годы XVIII века.

Второй этап развития гравюры в России относится к середине XVIII века. 40 — 50-е годы — время Ломоносова в литературе и Антропова в живописи — дали в гравюре своеобразный расцвет декоративно-монументальной, крупной книжно-альбомной, а не станковой графики; место огромных эстампов эпохи Петра занимают «фейерверки», отдельные виды окрестностей Петербурга, связанные с именем М. И. Махаева, которые обычно соединялись в альбомы в качестве серий законченных архитектурно-пейзажных композиций.

ГРАВЮРА И РИСУНОК ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

В области графики, в первую очередь гравюры, в конце XVII столетия были достигнуты неоспоримые успехи. Афанасий Трухменский, Леонтий Бунин, Василий Андреев и другие мастера московской Оружейной палаты подняли на большую высоту искусство резцовой гравюры на меди. Лучшие мастера русской гравюры начала XVIII века — Алексей и Иван Зубовы, Алексей Ростовцев и не-

которые анонимные авторы батальных листов, прославлявших победы русских над шведами и турками на суше и на море, — были во многом обязаны Оружейной палате и «артиллерной школе», где тогда преподавал рисунок Иван Никитин, а также деятельности таких мастеров, как Федор Зубов, Леонтий Бунин и Василий Андреев. Нет никаких оснований сомневаться в национальном своеобразии того реализма в изображении новой русской архитектуры, который остается наиболее примечательной особенностью работ Алексея Зубова. Не менее тесная связь существует между гравюрами Зубовых и произведениями мастеров XVII века также в области стиля и техники. Архитектурно-пейзажные и батальные гравюры А. Зубова характеризуются рядом традиционных элементов, типичных для графики конца XVII века: лаконизмом штрихового рисунка, большой ролью, которая отведена в гравюре белому фону листа бумаги, несколько «чертежным», но в силу этого особенно наглядным построением пространства, стремлением к композиционной ясности, к отчетливой простоте изображения в портрете.

В свете всего сказанного невольно возникает вопрос — правы ли были те ученые XIX века, которые выводили гравюру петровского времени целиком из иноземной. Наличие документальных данных о пребывании на рубеже XVII и XVIII веков в Москве иноземных граверов заставляет нас заново критически рассмотреть вопрос об их роли в качестве воспитателей молодых русских художников. Необходимо, прежде всего, обратить внимание на те новые задачи русской графики, которые наиболее отчетливо сформулированы в указе Петра I Сенату об учреждении Академии и университета (1724): «Без живописца и градоровального мастера обойтися невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут (ежели оные сохранять и публиковать), имеют срисованы и градорованы быть»[1]. Здесь ясно определено место гравюры-иллюстрации в общей системе просветительной политики. Новая эпоха ставила перед графическим искусством практические, познавательные цели. Гравюра была нужна для изготовления географических карт, для топографических и инженерных чертежей и для многого другого. Именно в свете всех этих новых задач и следует рассматривать вопрос о роли иноземных мастеров, приглашенных Петром I для работы в Россию.

Еще в 1698 году Ф. А. Головин, представитель Петра в Голландии, принимает на службу «резного мастера Андреана Шанбека» (имя Schoonebeck в его современном голландском произношении может быть точно передано русской транскрипцией только как «Схонебек»; в то время имя это писалось «Шонебек», «Шанбек», «Шонбек», наименее правильна обычная транскрипция — «Шхонебек»[2]). В письме Головина, с которым Схонебек явился в московскую Оружейную палату, его функции были определены следующим образом: «резать на меди чер-

[1] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. I. СПб., 1885, стр. 19.

[2] А. Схонебек родился в Амстердаме около 1657—1658 года, умер в Москве в 1705 году; ученик Ромена де Хоога в 1676—1679 годах.

тежные карты и глобосы и персоны и иные пропорцы во травах и в мелочи и печатать на листах и в книги»[1]. Сохранился еще один интересный документ — челобитная Схонебека, поданная Головину в Амстердаме еще раньше — 30 декабря 1697 года. Гравер утверждает в ней: «Аз искусен болши нежели иной кто резатель на меди когда был»[2]. Схонебек предлагал Петру «служить в резании медных досок хотя о гисториях или персоны, умные приклады, ляндшапты, городы, строения, земляные и морские карты... Аз умею назнаменить, как улицы, дороги и рвы строить в строении валов, крепостей, полат и домов, дворов и огородов. При сем во изрядном сочинении огнестрельных потехи фонтанов и огородных рядов и во украшении кораблей со всякою резбою и корет и саней и что еще к назнаменительному художеству принадлежит и ко украшению надлежит»[3]. Все это, вместе взятое, и составляет ту обширную программу, которой следовала русская графика в течение по меньшей мере сорока лет.

Схонебек был зачислен в 1698 году на жалованье (600 ефимков в год); 14 августа 1699 года ему были «отданы» из Оружейной палаты в ученики Алексей Федоров Зубов и Петр Леонтьев Бунин[4]. В 1701 году в документах появляется новое имя ученика Схонебека: Василий Ильин Томилов. Учеником «Андриана Шхонбека» называл себя и Иван Зубов, брат Алексея. В 1702 году в Москву приехал пасынок Схонебека, Питер Пикарт[5]. Группа русских молодых граверов, воспитывавшихся вначале в Оружейной палате, а затем у этих двух голландцев, образует первую плеяду мастеров — зачинателей русской графики XVIII века.

Оба Зубовы — сыновья известного живописца XVII века Федора Евтихиева Зубова, работавшего также и в области книжного искусства,— родились, очевидно, в 1680-х годах и первоначально обучались в Оружейной палате. Петр Бунин — сын гравера Леонтия Бунина. В начале XVIII века в первую очередь выступают представители младшего поколения, преемники тех художников, которые создавали графику конца XVII столетия с ее реалистическими чертами в изображении человека и архитектуры (как, например, в «Синодиках» Леонтия Бунина, печатавшихся в то самое время, когда его сын занимался уже у Схонебека). Преемственность между этим реалистическим движением русской графики XVII века и гравюрами петровских мастеров безусловно налицо. Уроки у западных мастеров сказались скорее всего в области технического умения. Практиковались в копировании западных оригиналов и Алексей и Иван Зубовы, дожившие оба до 40-х годов XVIII века, работавшие каждый отдельно, но порою и вдвоем над одной и той же композицией. В своих гравюрах резцом на меди с видами Петербурга, окрестностей Москвы и Соловецкого монастыря они создали очень интересную разновидность печатной

[1] Д. Ровинский. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895, стлб. 187.

[2] Там же, стлб. 184.

[3] Там же, стлб. 185.

[4] Там же, стлб. 187.

[5] Питер Пикарт (Pickaerdt) родился около 1668—1669 года, умер в Петербурге около 1735 года.



И. Зубов. Измайлово. Гравюра резцом на меди. Около 1727 года.

графики, имеющую немаловажное значение для истории нашего искусства вообще. Следует иметь в виду, что оба брата работали усердно и быстро, выполняя гравюры самого разного характера и назначения. Алексей Зубов пробовал свои силы также в «тушевании» на меди, в гравюре «черною манерой» (меццотинто). Братья порою использовали в портретных композициях чужие оригиналы, возможно, не всегда того стоившие. Но в архитектурно-пейзажных гравюрах Петербурга Алексея Зубова и села Измайлова Ивана Зубова (*стр. 403*) мы встречаем тщательно выполненные изображения зданий, дающие драгоценный материал историку русской архитектуры начала XVIII века. На переднем плане гравюр, как правило, помещены реалистические изображения русских людей в костюмах того времени. Некоторые из этих фигур, особенно всадники, производят впечатление условных, скопированных; в других, наоборот, нетрудно увидеть стремление к правдивой передаче русских типов, что со всей определенностью указывает на жизненность той графической традиции, которая в XVII веке была представлена рисунками из альбома Виниуса, «Синодиком» Л. Бунина и некоторыми миниатюрами. Связи с графикой XVII века ясно выступают и в

тех гравюрах братьев Зубовых, которые посвящены образам отдельных русских «святителей» или же аллегориям; здесь неизбежно вспоминается А. Трухменский.

Другой мастер гравюры начала XVIII века — Алексей Ростовцев, построивший первый русский глобус, сотрудник П. Пикарта и издателя В. Киприянова. Он вместе с А. Зубовым изображал виды окрестностей Петербурга, но также копировал и «Варлаама и Иоасафа» Ушакова—Трухменского. Ростовцеву принадлежит одна из самых высоких по художественному качеству русских батальных гравюр этого времени — «Взятие Выборга» из «Книги Марсовой», изданной в 1713 году.

Все упомянутые мастера — специалисты глубокой печати, гравюры на меди, «грыдорования», как эта техника называлась тогда. Им принадлежат многие изображения русских городов, книжные гравюры, декоративные настенные календари, в том числе знаменитый, весьма эффектно гравированный «Брюсов календарь», изданный В. Киприяновым и вырезанный на меди А. Ростовцевым, некоторые портреты, атласы, карты, изображения «фейерверков», небольшое число баталий, скопированных с гравюр других мастеров (*стр. 408*).

Изображение битв, как особая тема печатной графики, имело важное политическое значение. Распространение таких листов на Западе должно было свидетельствовать о непрерывно возраставшей силе русского государства, его флота, артиллерии, пехоты. Пикарт в своей известной гравюре с изображением Полтавской битвы довольно условно выделил фигуру Петра, смотрящего не столько на сражение, сколько на зрителя; в гравюре ничем не конкретизировано место и значение знаменитой победы. Совсем иначе характеризован смысл боя на других, неподписанных гравюрах, которые несомненно принадлежат русским мастерам, но не могут быть с достаточной достоверностью приписаны Зубовым или каким-либо другим известным нам художникам. Здесь на первый план выдвинуты не отдельные военачальники, а солдатские массы. Лучшие из военных гравюр А. Зубова — это морские битвы, например, «Бой при Гангуте» (*стр. 405*), «Бой при Гренгаме», соединяющие ощущение морского простора с интересом к внимательной характеристике эскадр и кораблей во всей красоте и четкости их мачт, снастей и весел. Заметим, что и у Схонебека лучшая гравюра — лист 1700 года, изображающий корабль «Предестинация» (*стр. 406*)[1]. Как раз здесь отчетливо видна и разница между Схонебеком и Зубовым. Изображения Схонебека статичны, в них очень детально, слишком уж мелочно и добросовестно передана вся оснастка кораблей; листы Зубова более динамичны, мастер стремится выявить роль каждого отдельного судна в общем деле, в бою, в победе, одержанной новой Россией.

Историческое место братьев Зубовых как художников достаточно ясно. Они примыкают к реалистическому направлению искусства начала XVIII века, которое в живописи было представлено И. Никитиным и А. Матвеевым. Алексей Зубов гравировал с рисунков Каравака, Ивана Кирилова, Дмитрия Кантемира и

[1] В. Макаров. Опыт исторического изучения петровской гравюры. — «Сборник Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», II. Л., 1954, стр. 148—153.

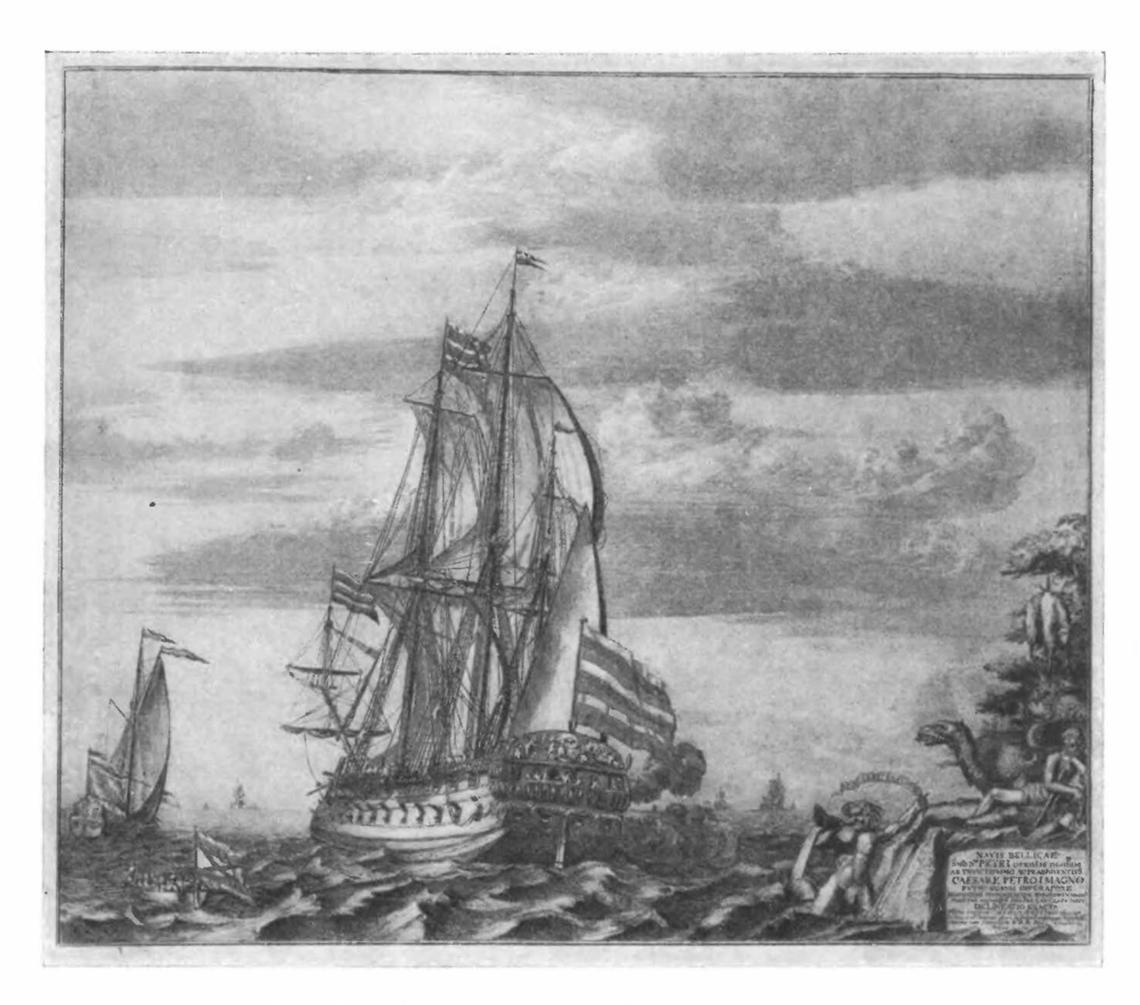


А. Зубов. Бой при Гангуте. Гравюра резцом на меди. 1717 год.

других. Эффектный портрет Петра I он сделал по образцу портрета Яна Собесского (*стр. 407*). На гравюре «Изъявление триумфального входа» Петра в Москву после Полтавы есть точное указание: «В Санкт Петербурхе рисовал и градировал на меди Алексей Зубов 1711». Этот лист позволяет отметить своеобразие русского мастера по сравнению с иностранным: гравюра Пикарта на ту же тему перегружена второстепенными деталями. Единственный рисунок А. Зубова, исполненный пером (Гос. Русский музей), декоративен и воспроизводит фигуры в манере его голландских учителей.

П. Пикарт должен быть высоко оценен в качестве автора гравюр для книг и соавтора огромной, склеенной из ряда листов, панорамы Москвы, выполненной, как доказал В. К. Макаров, Яном Бликлантом около 1708 года (*стр. 409*)[1]. Древняя столица показана художником внимательно, во всей ее импозантной красоте. Нарисованная со стороны Замоскворечья (удалось даже точно установить, с какой именно точки), «Москва» Бликланта—Пикарта не только является

[1] В. Макаров. Указ. соч., стр. 153—159. Я. Бликланту, работавшему в Москве до 1711 года, принадлежит также и другой, подписанный, вид Москвы с Воробьевых гор.



А. Схонебек. Корабль «Предестинация». Гравюра резцом на меди. 1700 год.

ценным топографическим и историческим документом, но дает очень декоративный и художественно убедительный образ старого города, пестрого, разнородного по постройкам. Окаймляющие центральный вид Москвы отдельные изображения подмосковных монастырей не менее интересны. Но самый рисунок, строй линий в гравюрах Бликланта и Пикарта не столь отчетлив, как у А. Зубова.

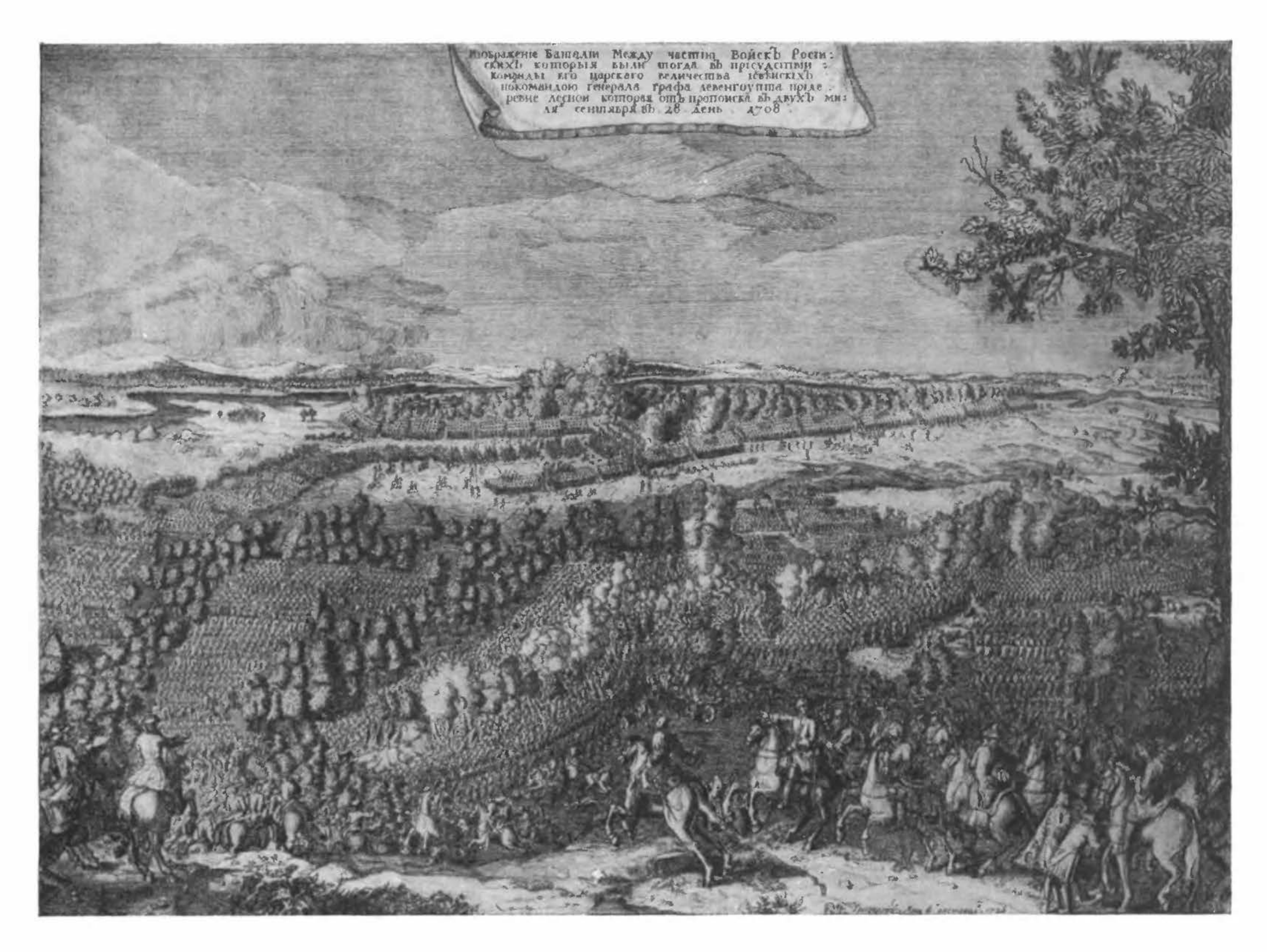
Алексей Зубов, в меньшей мере его брат Иван Зубов, остались в истории русской графики именно как мастера старого линейного, очень ясного архитектурного пейзажа. Использование контура как главного элемента изображения зданий, системы линий для передачи пространства, сочетания очертаний как средства выражения архитектурной красоты, «лика» города, характерны для Зубовых. В истории печатной графики мало художников, которые так последовательно и удачно умели пользоваться контурным очертанием, отнюдь не условным и еле намеченным (как это будет впоследствии практиковаться в «очерковой» графике XIX в.), а уверенным и твердым, поддержанным скупой штриховкой. Уверенный штрих резца А. Зубова делает изображение зданий Петербурга на



А. Зубов. Портрет Петра I. Гравюра резцом на меди. После 1725 года.

его гравюрах жизненно выразительным. Обучившись у Схонебека офорту, А. Зубов прорабатывал легко протравленный очерк резцом энергично, крепко. Его графика превосходно передает суровое время Петра самым своим художественным строем.

Значительно более скромную роль в течение первой четверти XVIII века играла гравюра в книге, столь часто встречавшаяся в XVII столетии. Специальность мастера-гравера на металле, изготовлявшего станковые листы, и мастера-иллюстратора в XVIII веке все более отдаляются друг от друга. В лице Михаила Карновского, украинского мастера, работавшего в Москве с начала XVIII века, связанного с Печатным двором, мы имеем художника, который был одинаково активен в обоих видах практиковавшейся у нас гравюры. В 1703 году в Москве была напечатана «Арифметика» Л. Магницкого, книга, по которой учился Ломоносов. К ней, помимо большого числа маленьких гравюр на дереве, приложены три гравюры на меди, подписанные М. Карновским. Текст книги

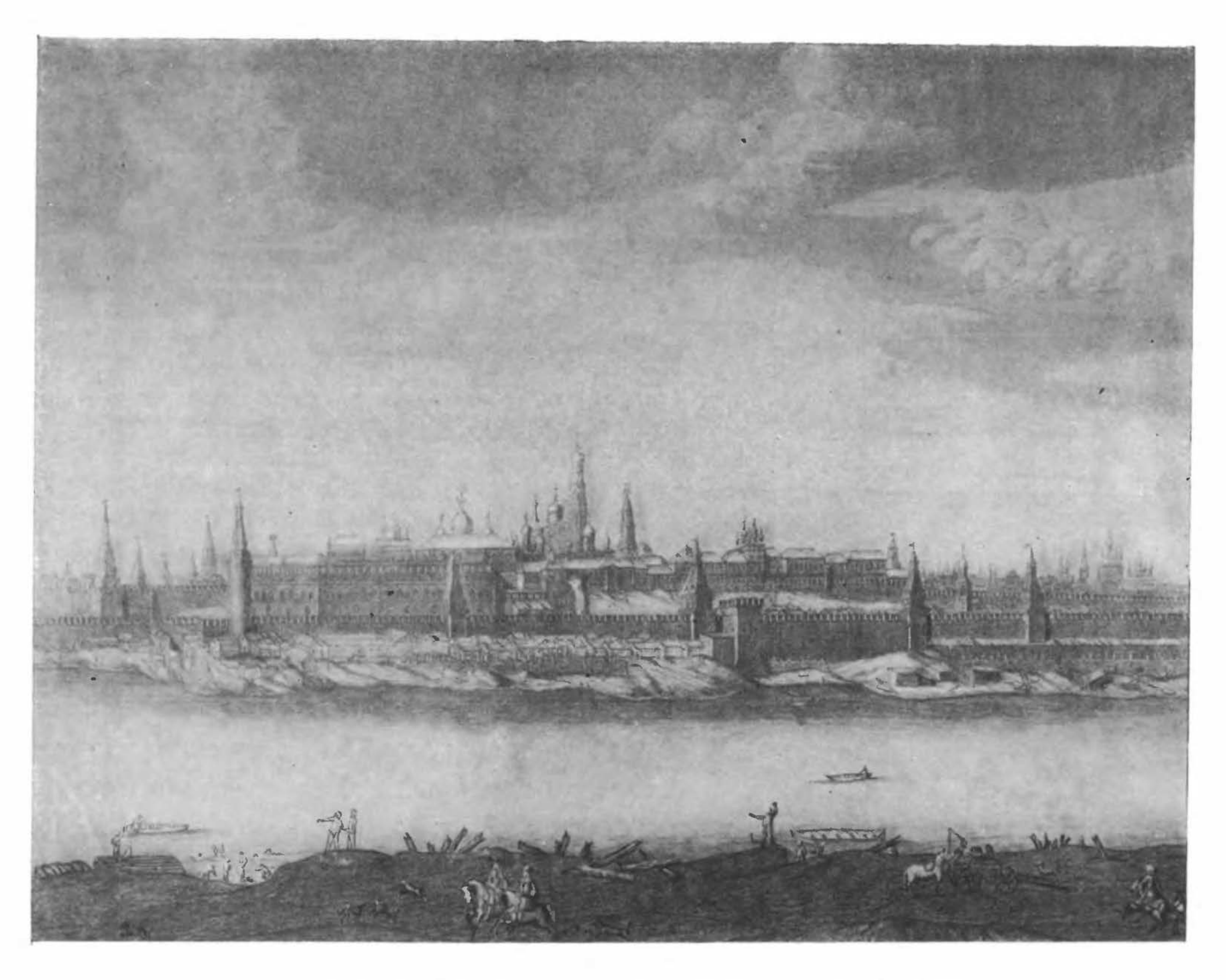


А. Ростовцев. Сражение при Лесной. Гравюра резцом на меди (копия с гравюры Н. Лармессена). 1720-е годы.

открывается большой, имеющей самостоятельное художественное значение заставкой, гравированной на дереве, изображающей «Арифметику» в виде аллегорической фигуры, сидящей в античном портике. Первая гравюра-фронтиспис, исполненная на меди, изображает Архимеда и Пифагора. Заставка, а также фигуры Архимеда и Пифагора скопированы на большом листе, изданном В. Киприяновым и гравированном на меди М. Никитиным и М. Петровым в стиле, близком к работам М. Карновского[1].

Эти граверы круга В. Киприянова, к которому принадлежал и сам М. Карновский, пользовались в тех немногих гравюрах, которые от них сохранились, сложной техникой перекрещивающихся штрихов, придающих гравюрам определенную пространственную глубину. Зубовы достаточно долго учились у Схонебека на копировании иноземных гравюр, чтобы полностью изучить все их

1 Этот лист сохранился в единственном экземпляре в Гос. Эрмитаже.



Я. Бликлант. Кремль. Деталь панорамы «Москва». Гравюра резцом на меди. Около 1708 года.

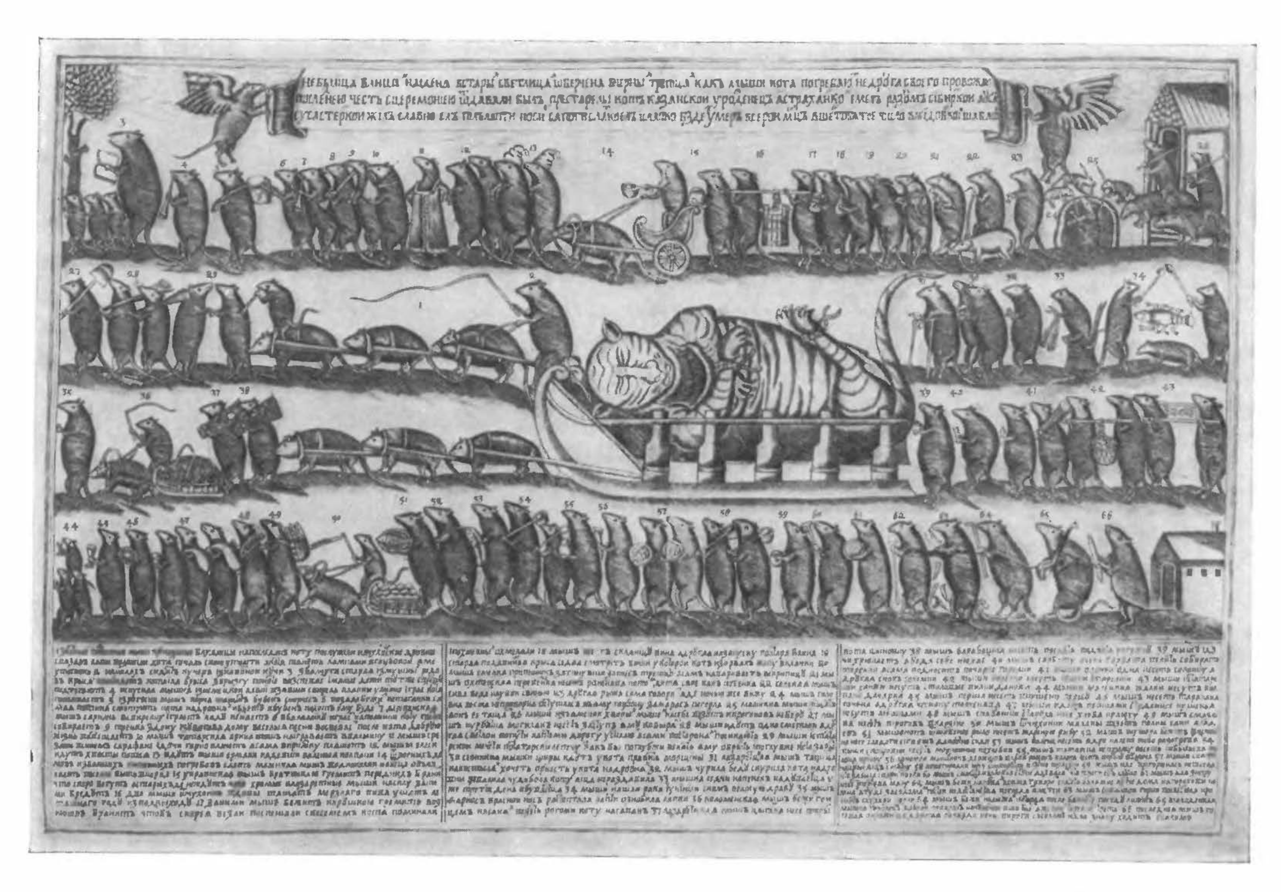
технические секреты. Они мастерски овладели искусством гравюры. Лучшее, что было ими создано, — это большие пейзажные гравюры панорамного характера. Прозрачные в своей тонкой линейности, архитектурные пейзажи братьев Зубовых являются превосходными примерами суховатой, несколько «чертежной» графики. При гравировании домов и «перспектив» Алексей Зубов прибегал к линейке. Передние планы его гравюр со стаффажем, с фигурами людей или, в петербургских видах, с изображениями кораблей и лодок обычно сильно затенены.

Особое место занимает довольно своеобразный раздел печатной графики — так называемые «фейерверки». Для петровской эпохи — это своеобразная группа гравированных на меди листов как крупных, предназначенных для помещения на стенах, так и небольших, книжных. В них изображены воздвигавшиеся в дни торжеств временные сооружения типа триумфальных арок или павильонов, украшенных разного рода живописными панно и скульптурными фигурами. Со-

держание этих панно и статуй — аллегории и эмблемы, прославляющие победы русского оружия. Россия олицетворяется чаще всего в образе могучей женщины в полуантичном одеянии, Швеция — часто в виде льва (лев — герб королевства Швеции). Сооружения, выполнявшиеся из дерева и полотна, ночью освещались разноцветными бенгальскими огнями, ракетами, лампионами. Гравюры, изображавшие все это, с текстом на русском и каком-либо из иностранных языков, широко распространялись правительством, являясь особым видом официальной политической пропаганды. Вместе с «фейерверками», как стали условно обозначать всю эту группу изображений, в обычай вошло гравирование аналогичных праздничных сооружений в ознаменование отдельных дат, как, например, нового года, или событий, вроде коронации Екатерины I. Все такие гравюры эпохи Петра I воспроизводят эти эфемерные постройки и украшающие их панно с точки зрения их политического назначения. Не изображается как раз самый ночной «фейерверк». Гравюра лаконично и четко повторяет эмблемы и аллегории, использованные на панно или транспарантах; текст под гравюрою содержит подробное ее объяснение. Таковы «фейерверки», выполненные А. Зубовым и А. Ростовцевым.

История русской «народной картинки» была в свое время с редкой полнотой и добросовестностью изучена Д. А. Ровинским и В. В. Стасовым. Однако Ровинский, а за ним и Стасов, наряду с собственно лубками повествовательного содержания, относили без достаточных оснований к этой области все гравюры, которые им казались недостаточно качественными: портреты, изображения иконного характера, виды местностей. Мы не видим причин для того, чтобы считать «лубочными» эстампы А. Трухменского, или же «подносные листы», которые выполняли братья Зубовы в Москве на закате своей деятельности, когда они ради заработка гравировали изображения разных святых в «день ангела» для того или иного именитого человека. Еще меньше основания причислять к лубкам гравюры книжного происхождения, вырванные из томов, для которых они были предназначены. Не вполне подходят под понятие «лубочных листов» «Синодики» или серийные гравюры, как, например, знаменитая «Комедия о блудном сыне», которая была издана, как это теперь установлено, в петровское время или даже позднее. Состав русского лубка подвергнется также сильному сокращению, если исключить из него листы украинские, киевские и черниговские, в основном церковного содержания.

В течение всего XVII века в составе «народных картинок» преобладали листы иконного характера, привозимые в Москву с Украины, и «потешные листы», также привозные, иноземного происхождения. По свидетельству английского путешественника Коллинза, жившие в Москве голландцы боролись с проникновением в Россию английских купцов тем, что распространяли на них карикатуры. Старое русское название для лубка — «потешный лист». Только отправляясь от данного термина можно составить себе представление о материале этого вида искусства.



Народная картинка «Как мыши кота хоронили». Вариант в гравюре на меди. 1725 год.

«Лубок» — это оригинальное порождение народной художественной самодеятельности, плод творчества значительно более широкого круга художников, нежели та сравнительно ограниченная группа мастеров гравюры, которая работала при старом Печатном дворе и новых учреждениях, в том числе типографиях, открытых Петром I.

Среди народных картинок наиболее ранними являются ксилографические лубки, образующие особую группу лаконичных однофигурных или малофигурных изображений жанрового характера. Они относятся, по всей вероятности, к самому концу XVII и к первым годам XVIII века. Точно датированы могут быть только два листа из известных нам гравированных на дереве лубочных («народных») картинок: лист, изображающий, как «Цирюльник хочет раскольнику бороду стричь», и знаменитая картинка «Как мыши кота хоронили» (*стр. 411*), связываемая Д. А. Ровинским с похоронами Петра I. Последняя, существующая во многих вариантах (как более простых, гравированных на дереве и раскрашенных очень условно, так и гравированных на меди, с мелким шрифтом пояснительных надписей), изображает лежащего на санях связанного огромного усатого кота, которого тащат и сопровождают вереницы мышей. Д. А. Ровинский внимательно проследил связь подписей, комментирующих изображение, с реальными



Народная картинка «Алеша Попович». Гравюра на дереве. Первая четверть XVIII века.

данными о похоронах Петра I. Приходится признать, что аллегория истолкована точно. Умерший усатый кот — это иносказательный образ царя, не останавливавшегося ни перед какими жестокостями в проведении своих реформ, а хоронящие кота мыши, по мнению Ровинского, к которому присоединился и Стасов, — это русские крестьяне.

Вместе с тем Стасов указал на наличие сочувственных изображений Петра в других лубках, где он представлен под видом Алеши Поповича (стр. 412), Ильи Муромца или Александра Македонского. Усматривать намеки на Петра и Екатерину I в таких листах, как «Баба-яга с крокодилом», «Медведь с козою», «Немка со старым мужем», нет оснований.

Русский лубок отличается непосредственностью в отражении жизни людей начала XVIII столетия. В лубке была очень сильна сатирическая струя, направленная против засилия «иноземщины» и низкопоклонства перед Западом. Лубок боролся не столько против реформ Петра, сколько против насилия как такового. Лубок начала XVIII века весьма интересен своеобразием своих графических приемов. Так, например, на листе, изображающем «Кота Алабрыса», художник пытается передать фактуру шерсти «кота» при помощи мелких параллельных линий. Подобные листы, рассчитанные на яркую раскраску, конечно, примитивны и плоскостны, но в то же время они подкупают своей свежестью и самобытностью. Сатирический лубок, так же как и лубок сказочно-былинный и песенный начала XVIII века, то ярко расцвеченный, то выполненный одним черным цветом, обладал большой декоративностью. Русская деревянная «лубочная» гравюра первой четверти XVIII века, изготовлявшаяся в Москве, свидетельствует о распространении печатания в широких, прежде всего ремесленных кругах.

Мало изученной областью русской графики первой четверти XVIII века является группа рисунков от руки, представляющих большой интерес для исследователя. В ряде рукописей эпохи Петра, в том числе в архивных материалах, посвященных обследованию Русского государства, встречаются зарисовки с натуры, в которых более или менее точно переданы берега Волги и Каспия, подобно тому, как это сделано в рукописи экспедиции Ф. Соймонова, хранящей-



Неизвестный художник. Мельница. Рисунок пером и кистью. Около 1720 года.
Гос. Русский музей.

ся в Центральном Государственном архиве древних актов. Эти пейзажные акварели, выполненные без особого умения, — один из первых опытов реалистической фиксации того, что видит художник перед собою.

Более разнородной, и в силу этого более трудной для определения, является группа рисунков в Русском музее (из бывшего собрания Аргутинского), в которую входит свыше тридцати рисунков пером, кистью, углем, карандашом (*стр. 413*). Некоторые из них, возможно, представляют собой копии с гравюр. На одном из рисунков, довольно правдиво изображающем разыгравшуюся у берега бурю, имеется дата — 1720 год; другой, с натуры сделанный рисунок мельницы (бумажной?), датируется 1719 годом. Отдельные листы сопровождаются подписями, а также монограммами. Ряд рисунков снабжен надписями, поясняющими изображения (например, «Капрал догоняет женщин», «Князь-игуменья», «Дома царицы Прасковеи», «Шереметево подворье», «Березовой остров»). Эта группа рисунков представляет большую ценность как дошедший до нас образец петербургского графического искусства эпохи Петра. В то время много рисовали также иностранные архитекторы, принимавшие участие в строительстве новой столицы. Но в числе

сохранившихся рисунков Трезини и Микетти, равно как и русского зодчего Земцова, не сохранилось бытовых и пейзажных зарисовок, подобных тем, которые имеются среди указанных рисунков Русского музея. Есть основание полагать, что описываемая группа рисунков включает в себя работы выучеников первой русской рисовальной школы при петербургской типографии, в которой, как известно, было введено преподавание рисунка с натуры.

Русская графика первой четверти XVIII века открывает новую главу в истории этого вида искусства. Присущие ей реалистические черты были, с одной стороны, связаны с прогрессивными традициями прошлого, а с другой — явились следствием нарастания тех демократических тенденций, которые характерны для всего русского искусства петровской поры.

ГРАВЮРА И РИСУНОК ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ И СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Для русской графики второй четверти и середины XVIII века показателен рост декоративных элементов, приведший к снижению практически-познавательного значения графики петровской эпохи. Само собою разумеется, что этот рост декоративности, особенно наглядно выступающий в «фейерверках» и в официальных портретных гравюрах, не смог полностью подавить реалистическое течение в русской графике. Оно было представлено «народной картинкой» и искусством таких передовых художников, как И. А. Соколов и М. И. Махаев.

С именами иностранных мастеров, бывших техническими учителями русских художников, старые исследователи обычно связывали тот или иной период, ту или другую «школу» в истории русской гравюры. Говорили о «школе Шхонебека», чтобы отдать затем следующее после 1727 года тридцатилетие «школе Вортмана». Но ни Х. А. Вортман, приглашенный Академией наук, ни приехавший в Россию в 1726 году другой немецкий гравер О. Эллигер не были сколько-нибудь значительными мастерами и не могли быть подлинными воспитателями русских художников. То же следует сказать и о специалисте по меццотинто («черной манере») И. Штенглине, приехавшем в Петербург в 1741 году.

Период, начавшийся со второй четверти XVIII века и продолжавшийся до 1758 года, в истории русской графики был временем полной гегемонии художественных мастерских, организованных при Академии наук, нуждавшейся в рисовальщиках и граверах для самых разных целей. В интересах повышения качества печатных изображений было признано необходимым создать при Академии особую студию рисунка. Среди приглашенных из-за рубежа преподавателей рисования в этой студии-школе работали супруги Гзель, деятельность которых началась с более раннего времени и продолжалась почти 30 лет, Гриммель, преподаватель рисунка, автор ряда композиций «фейерверков» и ориги-

налов для иллюстраций альбома «Коронация Елизаветы» (1744), итальянец Тарсиа, автор сложного заглавного листа к «Палатам санктпетербургской Академии наук...» (1741), голландец Остерзее и другие. Но не они задавали тон. Для истории русской гравюры на меди, почти совершенно оттеснившей к этому времени гравюру на дереве, удержавшуюся только в лубке, данный период ознаменован деятельностью ряда выдающихся русских мастеров, представителей второго поколения русских граверов XVIII века. Это — Иван Соколов, Григорий Качалов, Михаил Махаев, Алексей Греков, Ефим Виноградов. С ними рядом стоит имя только одного иностранца, их сверстника, Филиппа Маттарнови, сына известного архитектора. Все они, вместе с группой менее значительных мастеров, и образуют основное ядро русских граверов школы Академии наук. Благодаря их деятельности искусство гравюры в России сделало значительный шаг вперед.

Прежде чем перейти к граверным работам названных мастеров, необходимо уделить внимание их ранним рисункам 30-х годов, хранящимся в архиве Академии наук СССР, в Государственном Русском музее и в частных собраниях. Это выполненные тушью либо акварелью зарисовки предметов петровской Кунсткамеры, предназначенные для воспроизведения в гравюрах. Всего сохранилось свыше 700 подобных рисунков. В 1736 году в этой работе приняли участие Соколов, Качалов, Махаев и Маттарнови. Их метод характеризуется точностью во всем, что касается контурных линий и моделировки. Но, как правило, они допускают ошибки при изображении пространственных объемов, так как перспективе специально не учили в школе при Академии наук; ее преподавали отдельные мастера живописи (Перезинотти и Валериани).

С системой обучения рисунку и гравюре в классах Академии наук мы знакомы довольно полно. Сохранилась «ученическая тетрадь» гравюр, датируемая 1731—1735 годами и включающая в себе работы Маттарнови, Соколова, Качалова, Бернца и Эллигера. Творчество учеников представлено в ней копиями с разных иноземных гравюр. Такой метод обучения практиковался еще Схонебеком по отношению к братьям Зубовым и был принят повсеместно. В 1734 году в качестве основного руководства по изучению одновременно рисунка и гравюры Академия приняла известную книгу немецкого мастера И. Д. Прейслера, переведенную на русский язык и не один раз переизданную под названием «Руководство к рисовальному художеству»; кроме того, широко использовалось и «Руководство к анатомии» того же Прейслера. На копировании с чужих композиций воспитывались целые поколения самых различных русских художников. Интересно отметить, что М. В. Ломоносов для того, чтобы Академия наук признала его квалификацию как художника, прислал в Россию из-за границы выполненную им копию с одного из сложных листов книги Прейслера.

Копирование чужих композиций и рисование натюрмортов, составленных из предметов Кунсткамеры, — вот на чем обучалось второе поколение русских граверов XVIII века. Академия наук нуждалась прежде всего в специалистах



М. Махаев. Портрет Бухвостова. Гравюра резцом на меди. После 1728 года.

узкой, художественно-репродукционной квалификации. Большинство граверов, принадлежавших к школе Академии наук, было выходцами из небогатой среды. И. А. Соколов (1717—1757) был «сыном диакона», М. И. Махаев (1718—1770) — «поповский сын» — имел несколько человек крепостных, но жил исключительно на свой скудный заработок рисовальщика и гравера. А. А. Греков (1726—ок. 1766), ближайший выученик и помощник Соколова, был «боцманским сыном». Достижения всей этой группы мастеров неоспоримы. Именно в гравюрах Соколова и Качалова сохранился до нас облик Москвы 40-х годов XVIII века, заслуги же М. И. Махаева по изображению Петербурга и его окрестностей общепризнаны. Здесь следует упомянуть и листы с изображением «фейерверков», которые выполнялись Качаловым, Грековым, Виноградовым (1725—1768). Возможно, что именно Махаев создал портретные образы «первого русского солдата» Бухвостова (*стр. 416*)[1], гравюры, которые своей человечностью и простотой значительно превосходят официальные портреты того времени. Особенно хорош второй из этих портретов, изображающий старого инвалида в его скромной комнате[2]. Махаев оставил в гравюре и собственный автопортрет, во многом близкий к образу Бухвостова. И он отличается большой простотой и лишен всякой идеализации.

Основной и самый трудный вопрос при оценке русской гравюры XVIII века — это вопрос о взаимоотношении автора композиции, предназначенной для

[1] Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. I. СПб., 1886, стлб. 455—457.

[2] Д. Ровинский. Материалы для русской иконографии, т. II. СПб., 1884, № 64. — М. А. Ильин («Письма гравера М. И. Махаева». — «Литературное наследство», т. 9—10, 1933, стр. 488) высказал осторожное предположение, что этот второй «Бухвостов» — портрет самого Махаева. К этому присоединилась и М. С. Коноплева («М. И. Махаев».— «Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.—М., 1947, стр. 96). Махаев умер 52 лет от роду. Изображенный на гравюре старик гораздо более дряхл. В очень скромной комнате нет никаких признаков занятий старика; на его инвалидность указывает костыль. О том, что, изображен в гравюре именно Бухвостов, свидетельствует запись авторитетного знатока и собирателя XVIII века Ф. Каржавина (Д. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. I, стр. 457).



Г. Качалов. Церемония публикации перед коронацией Елизаветы Петровны.
Гравюра резцом на меди. 1744 год.

гравирования, и мастера-исполнителя, гравера. До нас дошло немного подлинных рисунков для законченных композиций, выполненных русскими граверами изучаемого периода. Однако кое-какой материал все же сохранился. Сопоставление, например, зарисовки, выполненной Я. Штелиным с композиции, вывезенной из Геркуланума (Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), и гравюры, которую выполнили совместно Виноградов и Греков с этого рисунка, показывает, что оба эти гравера были не более, как добросовестными копиистами работы рисовальщика. Иначе обстоит дело с такими мастерами, как Качалов и Соколов. Они выполнили для издания «Коронация Елизаветы» (см. стр. 248) гравюры, в которых на фоне зданий и площадей Москвы движутся живые человеческие фигуры московских жителей, переданные четко и уверенно (*стр. 417*). Первая заставка этого издания с видом Кремля и концовка книги с изображением бала являются настоящими графическими шедеврами. Они принадлежат Соколову, которого следует признать более талантливым и самостоятельным мастером, чем Качалов. Некоторые оригинальные рисунки Гриммеля к этим гравюрам сохранились в архиве Академии наук. Перед нами случай, когда мы можем подтвердить наши наблюдения точным сравнением. Автор рисунка располагал фигуры, определял их действия, строил пейзаж или интерьер. Но не рисовальщик оригинала, отвечавший лишь за общую композицию изображения, а гравер окончательно прорисовывал фигуры или здания, уточнял все их особенности, делал их объемными, жизненными. В конечном счете от него зависела степень их реализма. И Качалов, и особенно Соколов представляются более передовыми мастерами, сильнее чувствующими и ищущими конкретную реальность изображения, нежели Гриммель, художник, обращавший внимание скорее на декоративную сторону изображенной сцены.

Иван Алексеевич Соколов был не только гравером, но и рисовальщиком портретов. В Русском музее хранится его миниатюрный, выполненный точками, карандашный портрет Елизаветы, воспроизводящий живописный оригинал (*стр. 419*). Нетрудно понять, почему именно Соколова избрали преемником Вортмана, когда этот последний в 1745 году «за старостью» был уволен с занимаемой им должности «грыдировального мастера» Академии наук. Неоконченный портрет Бирона работы И. Соколова — превосходный образец техники резцовой гравюры.

Развитие русской гравюры от познавательно-реалистических, несколько упрощенных по своим приемам, произведений петровского времени к декоративной графике середины XVIII столетия протекало не без противоречий. В 30-х годах, при Анне, эталоном для портретных гравюр служило официально-парадное, чисто костюмное изображение царицы работы Каравака. Оно было гравировано Вортманом в 1740 году. Для «Коронации Елизаветы» в 1744 году прибегли к другой технике выполнения портрета, к более живописной «черной манере». Вортмана, работавшего резцом и пунктиром, сменил в указанном издании специалист по меццотинто Штенглин. «Образцовым» портретом

Елизаветы считалась, однако, более поздняя гравюра Соколова (1746) с живописного оригинала того же Каравака. По сравнению с портретами работы Вортмана, гравюры Соколова отличаются несомненно бо́льшим вниманием к передаче выражения лица и его «миловидности». Очевидно, в представлении художника, не одна только роскошь костюма должна была отличать женщину, правящую Россией.



И. Соколов. Портрет Елизаветы Петровны. Рисунок карандашом. 1740-е годы.

Гос. Русский музей.

Характерен в этом отношении имевший место в 1742 году случай, когда Елизавете был во время прогулки показан ее портрет, гравированный на меди Кононом Тимофеевым. Она признала портрет, выполненный без достаточного умения, «безобразным»; его было велено отобрать и сдать в Сенат. Изображение государыни было окружено рамкой в стиле «русского барокко», но этого оказывалось теперь уже недостаточно. Самое понятие «декоративности» было усложнено — требовались не только пышность наряда и сложность орнаментального обрамления, но и особая характеристика изображаемого лица, приветливая его благосклонность и красивость.

В 1758 году была создана Академия художеств. Для преподавания в ней гравюры был приглашен из Берлина один из виднейших европейских мастеров Г. Ф. Шмидт, который провел в России пять лет (1757—1762). Как и его предшественники — Схонебек, Эллигер, Вортман — Шмидт прибыл в Россию сложившимся мастером. Он был и хорошим педагогом; Д. А. Ровинский и В. В. Стасов приписывали ему честь воспитания лучшего мастера портретной гравюры в России XVIII столетия — Е. П. Чемесова, творчество которого падает на более поздний период. Шмидт ознакомил русских мастеров со свободной, живописной, живой и непосредственной манерой гравирования на меди как резцом, так и в технике чистого офорта. Но значение Шмидта для истории русской графики не следует переоценивать. Русские мастера второй четверти и середины XVIII века были в своем творчестве вполне самостоятельны и оригинальны. Нельзя не видеть в графике того времени и живых традиций петровской гравюры, ее познавательности и конкретности. Эти черты пришли в соприкосновение с требованиями новой декоративности. В портретных образах появлялись оттенки более человечные и интимные. Усложнялись все приемы изображения и композиции. Менялись, наконец, техника и самое назначение гравюры. Крупные листы резцовой и меццотинтовой гравюры 30—40-х годов XVIII столетия — это примеры настенного, станкового, часто монументального по размерам эстампа. Сравнительно небольшие офорты 50-х годов, набросанные иглою, более интимны; они рассчитаны на меньшее число оттисков. Подобные гравюры работы Шмидта,

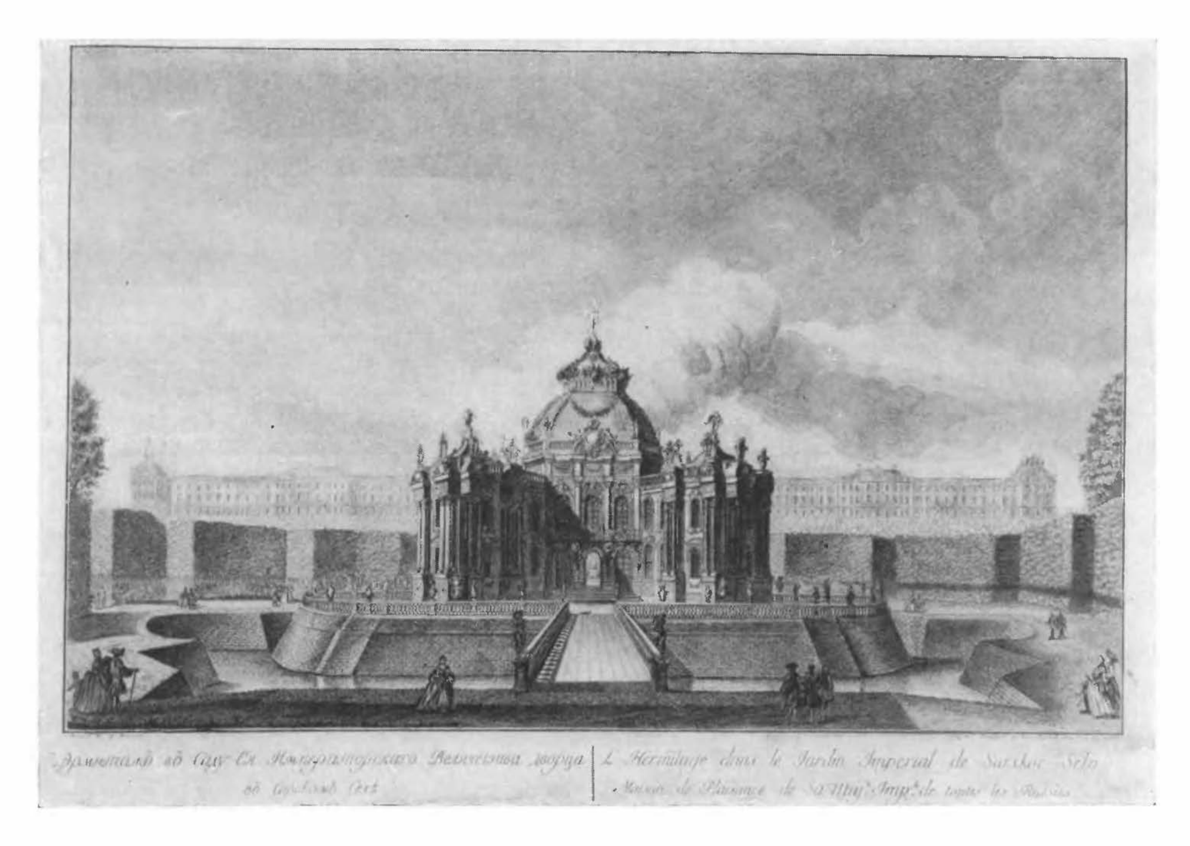
а в будущем — некоторые листы его ученика Чемесова, все чаще вводят зрителя в домашнюю, отнюдь не парадную обстановку деятельности художника-профессионала и не претендуют на тот декоративный эффект, каким отличались выполненные тем же Шмидтом резцовые портреты русских вельмож.

Очень интересно отметить приложение новых художественных принципов и к пейзажной или архитектурной гравюре. В этой области перед нами встает имя последнего и наиболее крупного из упомянутых уже мастеров русской графики середины XVIII века — Михаила Ивановича Махаева.

Творчество Махаева широко известно в первую очередь благодаря его видам Петербурга, изданным в особом плане-альбоме 1753 года, видам его окрестностей, видам Москвы и Кускова[1]. Городские пейзажные виды в гравюрах, связанных с именем Махаева, вызывают естественное сопоставление с гравюрами Алексея Зубова, выполненными несколькими десятилетиями раньше. Это сопоставление поучительно. С художественной точки зрения произведения обоих мастеров стоят на высоком уровне. А. Зубов был, возможно, непосредственнее, ближе к конкретной исторической обстановке своей эпохи, и вместе с тем проще. Гравюры-виды Махаева сложнее. Зубов обращает внимание на отдельное здание, рисует его фронтально, точно передавая все особенности архитектуры. Махаев в 40—50-х годах дает уже подлинный городской пейзаж, «ведуту» города или архитектурного ансамбля, использует при изображении загородных дворцов декоративность парка, подстриженных деревьев, клумб (*стр. 421*). Отдельные постройки он часто рисует с угла, придавая им большую пространственность. Если его листы проигрывают в смысле точности фиксации архитектуры, то выигрывают в живописном отношении. Как и Зубов, Махаев вводит в свои композиции перерисовки проектов и чертежей не осуществленных или к тому времени уже не существовавших зданий. Познавательное значение его гравюр огромно. У Зубова господствовала почти контурная, чисто графическая система изображения. У Махаева гравюра становится тоновой. В этом отношении интересно сравнить, какое место отводится в пейзажах обоих мастеров небу. Зубов обычно дает более высокий горизонт; его интересует земля и то, как она обстроена людьми. Махаев отводит небу гораздо больше места, и там, где у Зубова вверху гравюры помещаются картуши или ленты с надписями, у Махаева располагаются облака, которые он передает с помощью густой штриховки.

Алексей Зубов, как уже указывалось, выступал в первую очередь как гравер, работавший по композиционным рисункам других мастеров, хотя он,

[1] В Москву Махаев был командирован для работ по зарисовкам города в связи с коронацией Екатерины II в 1763 году и состоял в распоряжении художника де Вельи, которому было поручено составление коронационного альбома. Махаев работал самостоятельно, его семь видов Москвы были гравированы Балабиным, Саблиным и другими мастерами. Замечательные виды села Кускова были «сняты и произведены» только «под смотрением» Махаева и изданы в виде альбома из четырнадцати гравюр в 1778—1779 годах.



М. Махаев. Эрмитаж в Царском селе. Гравюра резцом на меди неизвестного мастера. 1761 год.

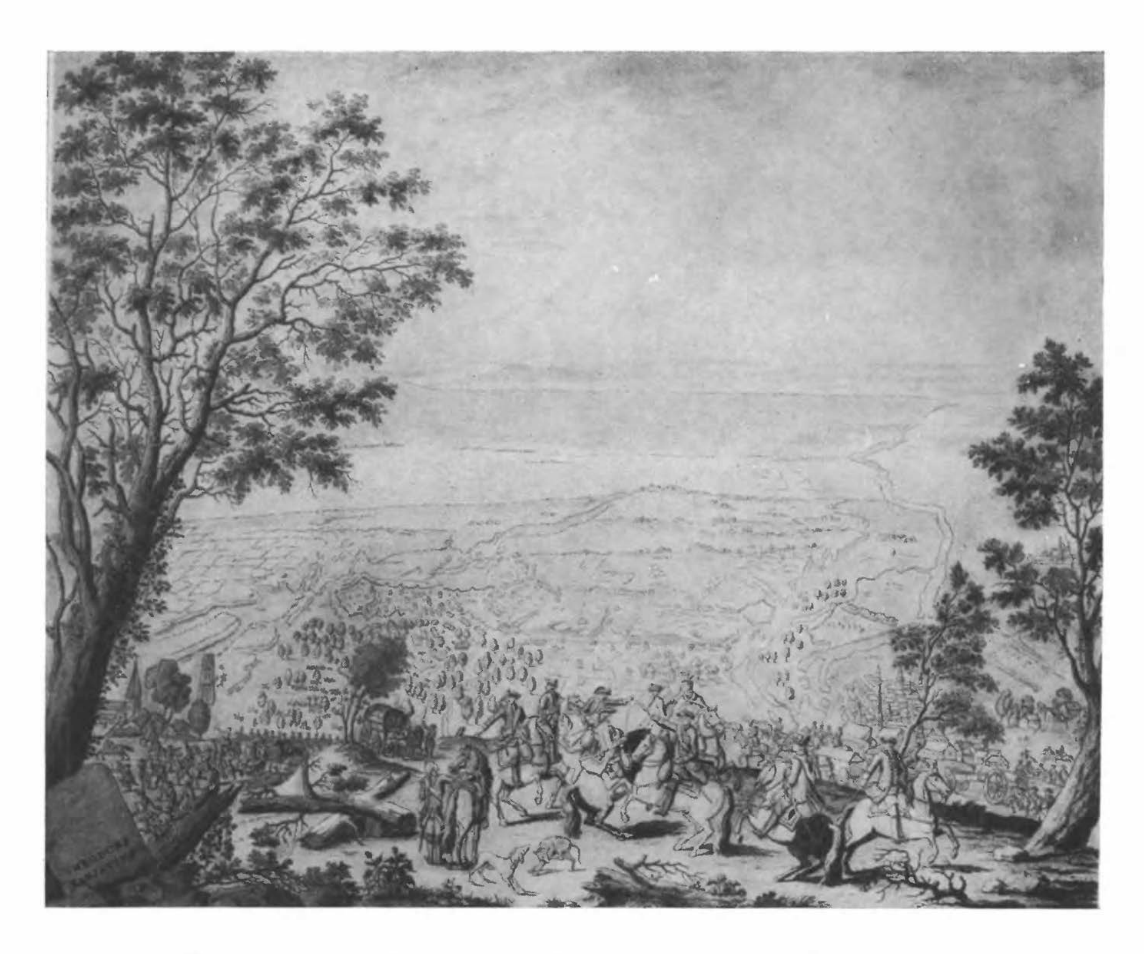
возможно, и сам выполнял передние планы своих гравюр, заключавшие очень интересный стаффаж, характеризующий облик людей начала XVIII века. Махаева, наоборот, мы знаем как самостоятельного художника-рисовальщика, что характерно для развития русской графической культуры XVIII века. Махаев учился «резанию литер и ландкарт» у Унферцагта, числился на работе в Академии наук с 1731 года, в 1736 году рисовал рядом с Соколовым и Качаловым «раритеты» Кунсткамеры, но рисовал и с натуры «из своей охоты» у Гриммеля в 1743 году. Свое творческое лицо Махаев несомненно приобрел в качестве мастера «перспективных чертежей». В опубликованной Д. А. Ровинским штатной ведомости Академии наук за 1754 год Михайло Махаев, 36 лет отроду, значится получающим 250 рублей в год в качестве «грыдоровального художества подмастерья». Он «грыдорует ландкарты и литеры, такожде пишет чисто российским и прочим письмом, да сверх того упражняется в снимании и рисовании проспектов, такожде грыдорует архитектуру, что до линиев касается[1]. Последнее надо понимать, как деятельность офортиста, травящего на медной доске контуры гравюры до ее моделировки резцом.

[1] Д. Ровинский. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв., стлб. 199—200.

Махаев — в первую очередь рисовальщик-пейзажист, а не гравер-исполнитель. Из его работ, перечисляемых Ровинским, только на четырех-пяти имя Махаева стоит рядом с выражениями «выгридоровано», «грид.», «грав. на меди». Остальные листы помечены: «снимал» (часто — «под смотрением г. Валериани») или «рисовал» Махаев. Исполняли их в гравюре не только упомянутые Качалов, Виноградов, Греков, но и другие, менее квалифицированные граверы; имеются в большом числе гравюры-копии, выполненные иностранцами с архитектурно-пейзажных работ Махаева, и даже картины маслом, исполненные по его гравюрам. Разница же между терминами «рисовал» и «снимал» объясняется тем, что первый термин применялся к оригинальному творческому рисунку[1], второй — преимущественно к полумеханической перерисовке видов в камере-обскуре, во времена Махаева представлявшей собою громоздкое сооружение, целую переносную будку, куда влезал художник, обводивший вид местности, отраженной на бумагу объективом и зеркалом.

Творчество Махаева представляет для нас особенный интерес, так как сохранилось довольно значительное количество его рисунков, выполненных тушью — пером и кистью (Государственный Русский музей, Музей русской архитектуры им. А. В. Щусева). Некоторые из них (например, виды Ораниенбаума), «рисованные», а не «снятые», особенно выделяются целостностью замысла и качеством выполнения. Махаев — не только «рисовальщик зданий». Он — подлинный создатель целостного образа города, мастер архитектурного пейзажа, понятого по-новому. М. С. Коноплева в свое время указала, что стаффаж ряда композиций Махаева выполнен не им, а возможно, другим скромным мастером того же круга, Раковым. Фигуры людей в листах Махаева порою производят впечатление врисованных в архитектурную композицию; они выполняют задачу передать масштабность здания, способствовать восприятию пространства. Нет сомнения, что исполнены они в связи с прямым заданием художника. По отношению к произведениям А. Зубова листы Махаева показывают значительные сдвиги в искусстве русской графики. Художник-рисовальщик в 50—60-х годах XVIII века сближается с мастерами декоративной живописи. Вместе с тем его познание мира сильно расширяется. Махаев — настоящий художник своего родного города. Он любит и ценит красоту Петербурга, и это придает особую ценность его работам. В своих композициях М. И. Махаев позволяет предвидеть чудесную городскую пейзажную живопись Ф. Я. Алексеева. Нельзя не отметить и того, что именно Махаев обратил внимание на связь архитектуры с природой; в изображении парков он приходит к настоящему пейзажу, в некоторых стаффажных группах — к жанру.

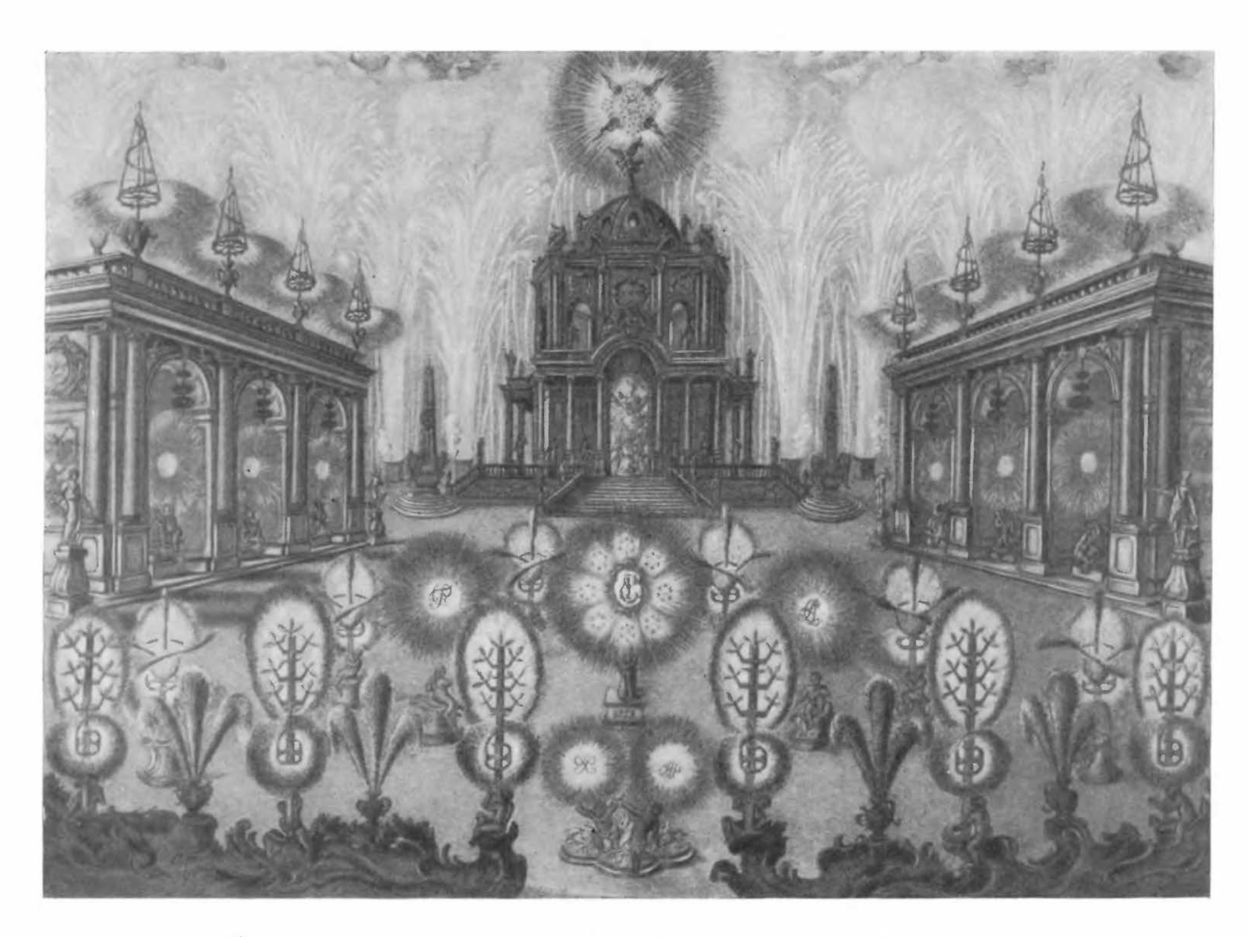
[1] М. С. Коноплева («М. И. Махаев».— «Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.—М., 1947, стр. 93—94) полагает, что «проспекты» Ораниенбаумского дворца, Царского села и Петергофа рисовались Махаевым и его учениками не с натуры, а по чертежам, «путем компонования и приведения в перспективу». Следует заметить, что на некоторых оригинальных рисунках Махаева имеется и надпись «сочинял», что указывает на такого рода работы. Однако нельзя отрицать наличие в творчестве Махаева и рисунков с натуры.



Неизвестный гравер. Сцена сражения при Кунерсдорфе. Гравюра резцом на меди. Около 1760 года.

Наряду с портретом и архитектурным пейзажем, большие изменения произошли в середине XVIII века и в других областях графического искусства, в частности — в батальных гравюрах и «фейерверках». Семилетняя война не оставила таких художественных изображений боев, какими являются первые морские битвы русского флота в трактовке Алексея Зубова. Вместе с тем в гравюрах, посвященных победе при Кунерсдорфе в 1759 году (*стр. 423*) и бегству Фридриха II, можно отметить очень важную черту, которая была свойственна и некоторым ранним гравюрам: в русской графике на военные темы теперь находит себе большее место изображение простого человека, солдата, в сценах Семилетней войны — казака. Самое изображение битвы становится, однако, в середине века более декоративно-картинным, менее познавательно-точным, чем это бывало раньше.

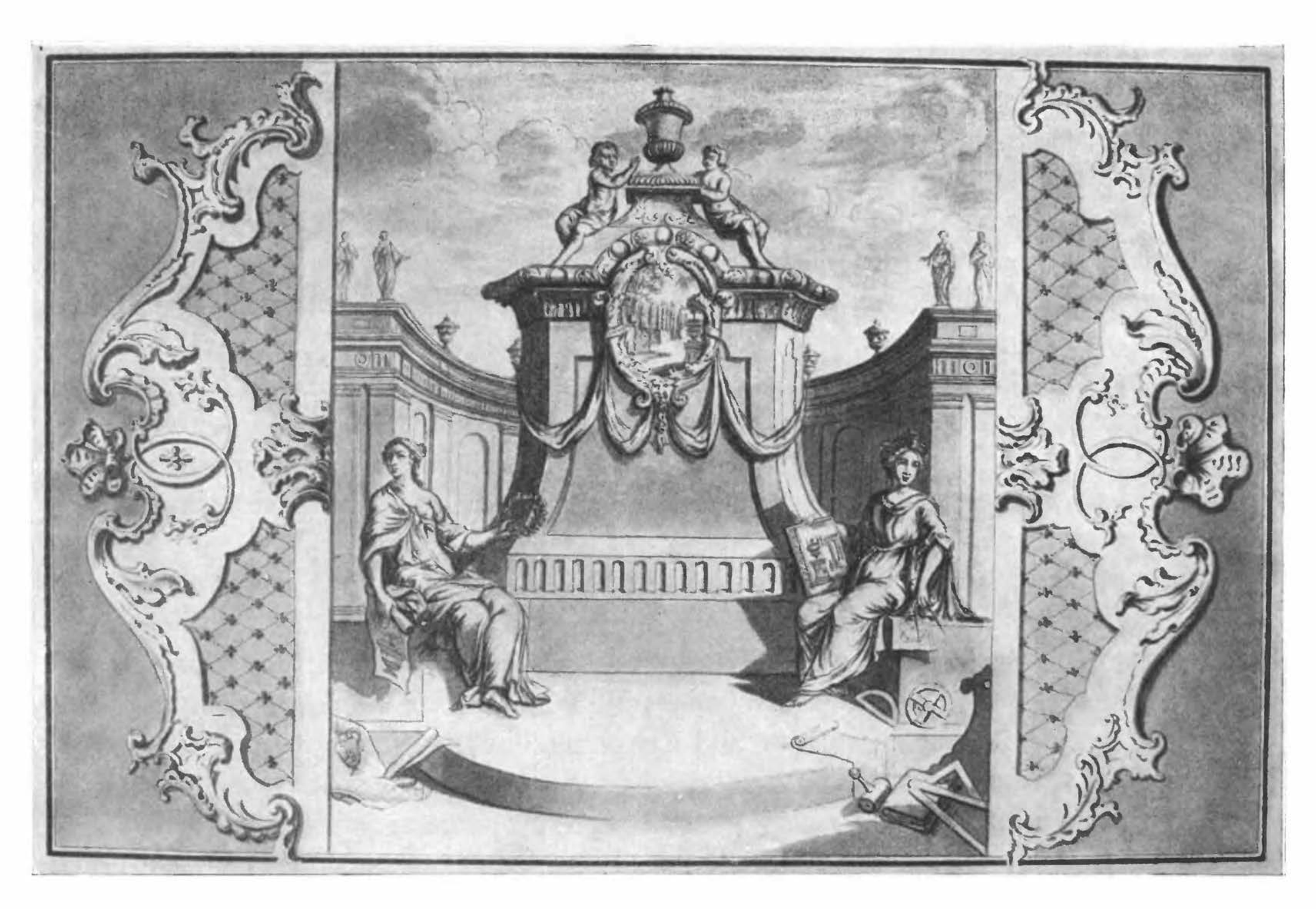
В корне меняются «фейерверки» (*стр. 424*). Выделение отдельных элементов просто исчезает. Листы изображают теперь темную ночь, фонтаны огней, взлеты ракет; чаще привлекается техника меццотинто, позволяющая порою добиваться действительно великолепных декоративных результатов. В построении



Неизвестный гравер Академии наук. «Фейерверк». Гравюра резцом на меди. 1758 год.

«фейерверков» 50-х годов, гравируемых Соколовым и Грековым, принимают участие такие художники, как Перезинотти, Градицци и сам Ломоносов. В связи с этим большой интерес представляют рисунки архитекторов середины XVIII столетия с их подчеркнуто декоративным началом. Прекрасным образцом такого рода графики может служить заглавный лист альбома Д. В. Ухтомского 1753 года, в котором собраны чертежи и рисунки усадьбы Н. Ю. Трубецкого (*стр. 425*).

Новые принципы, наметившиеся в графике середины XVIII века, весьма своеобразно преломились и в лубочной «народной картинке». Явный элемент политической сатиры, содержавший намеки на образ царя, исчезает из лубка 30—50-х годов; он заменяется острой бытовой карикатурой, направленной против преклонения перед иноземцами и высмеивающей нравы и обычаи господствующих классов. Лубок этого времени более многочисленен и разнообразен, чем он был в первой четверти XVIII века. Тематика лубка в середине столетия также обогащается. «Бабу-ягу с крокодилом» заменяют теперь шуты и шутихи. Изображения королевича Бовы, царей Салтана и Гвидона, героев так



Д. Ухтомский. Заглавный лист альбома 1753 года.
Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

называемой «лубочной литературы», появляются рядом с Ильей Муромцем и Александром Македонским. Образы русского былинного эпоса представлены на этом этапе развития лубка такими листами, как «Буслай Буслаевич» верхом на коне, во многом близкими к мотивам известной картины «Куликовская битва». Все эти гравированные на дереве, раскрашенные водяной краской лубки в середине века были предметом оживленной торговли «в разнос». Центром этой торговли оставалась Москва, являвшаяся также и местом изготовления подавляющего большинства произведений художественной самодеятельности русских людей, среди которых, по всей вероятности, были и художники-профессионалы. Это доказывается начавшимся широким распространением лубков, гравированных на меди. Следует помнить, что такие лубки нуждались в производственной базе; вручную их оттискивать было нельзя, самая техника их требовала станка с круглым валом углубленной печати.

Лубки были самого разного содержания и расходились, очевидно, в различных социальных слоях, чем и объясняется их разнородность в отношении трактовки образа человека и в характере текстов. Особый интерес представляют для нас новые и вместе с тем национальные по теме серийные лубки, гравиро-

ванные на меди, воскрешающие в XVIII веке старые русские повести такого значительного общественного интереса, как, например, «Шемякин суд». Медная доска для всей такой серии печаталась на одном большом листе, который расчерчивался на прямоугольники отдельных сцен и который можно было или сложить в виде тетрадки, или рассматривать как ряд продолжающих друг друга кадров. Так опубликованы были в свое время известный роман о Бове, не менее известная «История о блудном сыне», «Повесть забавная о купцовой жене и о прикащике» и другие. Темой многих лубочных композиций являлась социальная рознь, причем сочувствие мастеров, изготовлявших лубки, всегда было на стороне трудящихся («Сказка о том, как работник над своим хозяином потешался», «Суд дворянина с мужиком» и другие). Непосредственным отражением Семилетней войны явился гравированный на меди лубок «Русский казак бьет прусских драгунов».

Нередкими были в русском лубке XVIII столетия и переделки на русский лад французских и немецких гравюр карикатурного или «галантного» содержания. Важно, однако, отметить, что в таких случаях русские мастера никогда рабски не копировали иноземный образец, а творчески перерабатывали, переделывали на свой лад чужой мотив или подходящую композицию, заимствуя их порой и у таких замечательных старых мастеров, как Жак Калло.

При всех присущих ему внутренних противоречиях, русский лубок XVIII века по обилию материала, по широте тематического охвата остается явлением большого значения. Через посредство лубка в художественной деятельности стали принимать участие более широкие социальные круги — ремесленники, купечество, служилый люд. Лубок XVIII века — предшественник сатирической графики последующих столетий.

Глава третья

Скульптура

СКУЛЬПТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Г. М. Преснов

Русская скульптура XVIII столетия развивалась в условиях острой борьбы нового, светского искусства со старыми традициями древнерусской церковной культуры. Но эта борьба началась не на рубеже XVII и XVIII веков, а значительно ранее, о чем красноречиво свидетельствует история русского зодчества последней трети XVII века, когда начался процесс обмирщения церковной архитектуры, приведший к созданию таких великолепных памятников, как церкви в Филях, Уборах, Троицком-Лыкове. Это обмирщение церковного здания, выразившееся в его сближении с жилым домом, в обилии света и в жизнерадостности всего архитектурного образа, не могло не оказать своего воздействия и на скульптуру, которая с иконостаса переходит на стены, а со стен спускается на землю.

Аналогичный процесс происходил и в эволюции скульптурных форм: веками бытовавший барельеф постепенно уступал место сперва горельефу, а затем круглой скульптуре. Обмирщению церковных зданий в данном случае полностью отвечал отказ от условных изобразительных средств древнерусской пластики и переход к жизненному наблюдению, к реалистическому восприятию мира. При всем том скульптура с трудом завоевывала себе достойное место в церковных архитектурных ансамблях, и нарастание в ней реалистических тенденций наталкивалось на сопротивление наиболее консервативных кругов общества. Если к барельефу или так называемой «резной иконе» глаза молящихся давно уже привыкли и это искусство достигло на Руси большой высоты, то к круглой скульптуре реакционно настроенные церковники относились как к искусству «неприличному», «образам святым... поругание творящему»[1].

Митрополит Стефан Яворский, имевший в течение первого десятилетия

[1] «Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи», т. II. СПб., 1872, стр. 294.

XVIII века большое влияние на Петра I, был несомненно сторонником церковной скульптуры. Об этом говорят его неоднократные посещения дядьки царя, Б. А. Голицына, в Дубровицах, где в знаменитой церкви, наполненной таким обилием скульптур снаружи и внутри, какого на Руси до того не бывало, митрополит часто совершал службы. Когда же влияние на царя от Стефана перешло к его злейшему врагу и ярому противнику по всем церковным вопросам, Феофану Прокоповичу, гонение на скульптуру значительно усилилось; 21 мая 1722 года состоялся указ Синода о воспрещении устанавливать в церквах скульптуры[1].

И все же в местах, отдаленных от Петербурга и Москвы, главным образом в северных губерниях, народ совсем не считался с указом, продолжая заполнять церкви круглыми скульптурами. Знаменательно, что после грозного указа число их не только не сократилось, но, напротив, возросло[2]. Такое парадоксальное сосуществование синодального запрещения, с одной стороны, и, словно на зло ему, усиленного культивирования в церквах запретной скульптуры, с другой,— характерная черта русской художественной культуры первой четверти XVIII века. Это явление красноречиво свидетельствует о значительности и глубине того перелома, который произошел в искусстве.

В развитии скульптуры первой половины XVIII века мы сталкиваемся с тремя основными направлениями: первое — преследуемая церковью и правительством народная культовая скульптура, нередко выражавшая в религиозных образах мысли, чувства и чаяния народа; второе — культивируемая социальными верхами и связанная с деятельностью приезжих мастеров светская скульптура, образы которой должны были быть торжественными и парадными; третье — развивавшаяся в традициях допетровской пластики, но обогащенная опытом западноевропейского искусства, новая, культовая и светская скульптура своих, русских по происхождению и воспитанию, мастеров.

Развитие светской скульптуры в начале XVIII века в России пошло своеобразным путем. Культовая скульптура, связанная с народной пластикой, но ограниченная узкой религиозной тематикой, развивалась как нелегальное, ушедшее вниз, подводное течение. В светском искусстве не могли быть полностью использованы богатые способности русского народа к пластике — не было Академии художеств, которая могла бы дать русским юношам необходимые профессиональные знания. Для удовлетворения быстро возраставших потребностей передовых кругов русского дворянства в произведениях реалистической пластики для украшения дворцов и парков приходилось обращаться на Запад: выписывать готовые произведения, заказывать по рисункам работавших в России архитекторов соответствующие по тематике статуи и целые скульптурные группы, наконец, приглашать из Германии, Италии, Франции скульпторов-иноземцев (К. Оснер, А. Шлютер, Н. Пино, К. Б. Растрелли и другие).

[1] «Полное собрание постановлений и распоряжений...», т. II, стр. 293—294.

[2] И. Евдокимов. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921, стр. 110.

Но уже в 20-х годах XVIII века московскими мастерами под руководством архитектора И. П. Зарудного создаются торжественные, триумфального характера, иконостасы, в которых возрождаются в новой форме художественные традиции старой русской культовой скульптуры. Руководитель царской токарной мастерской А. К. Нартов в работе над моделью Триумфального столпа вступает в сотрудничество со знаменитым К. Б. Растрелли и, объединив вокруг себя русских мастеров, создает вместе с ними, на основе традиций русского народного искусства, серию батальных барельефов.

В 40—50-х годах XVIII века, с началом нового, после безвременья «бироновщины», расцвета русского национального искусства, в области скульптуры не выдвинулся ни один значительный мастер. Но народная скульптура не ослабевает в своих творческих проявлениях, энергично бьется пульс ее неиссякаемой жизни и в запрещенной области культовой скульптуры, и в резьбе сказочно пышных иконостасов. Традиции народного искусства умело и энергично используются архитекторами и скульпторами, под руководством которых русские резчики создают необычайные по размаху, красоте и совершенству декоративные ансамбли во дворцах Петербурга, Петергофа, Царского села.

И только с основанием Академии художеств в 1758 году, когда впервые в России ставится вопрос об обучении скульптуре на основе цельной, строго продуманной художественной системы, на более широких, чем народное искусство, познавательных принципах, могли проявиться и в официальном искусстве благородные качества пластической культуры русского народа. При критическом усвоении художественной культуры античности и Запада формируется во второй половине XVIII века новая национальная школа русской пластики, возглавляемая блестящей плеядой первых питомцев Академии (Шубин, Гордеев, Козловский, Щедрин, Мартос, Прокофьев), в творчестве которых глубокие основы народной пластической культуры органически сливаются с высоким профессиональным мастерством, порождая образы редкой правдивости и красоты.

НАРОДНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА[1]

Деревянная скульптура XVIII века — искусство ярко народное и самобытное[2]. Его творцы, безвестные даровитые резчики, которыми исстари славилась Русь, такие же народные поэты-художники, какими были народные сказители и певцы. Так же, как в сказках и песнях, в деревянной скульптуре порою стихийно

[1] Разделы «Народная деревянная скульптура» и «Скульптура первой четверти XVIII века» написаны при участии И. Э. Грабаря.

[2] Памятники русской деревянной скульптуры рассеяны по многим краеведческим музеям. Особенно интересные образцы имеются в Череповецком и Вологодском музеях. Но основной материал собран в Пермской галлерее, в Русском музее и в Третьяковской галлерее.

прорывались материалистические основы народного миропонимания, столь противоречащие самому существу религиозного мышления. Религиозная по содержанию, эта скульптура всегда обладала глубокой реалистической подосновой, и в известной мере в ней нашла отражение идеология широких народных масс. Бесправное, тяжелое положение народа диктовало выбор и бережное сохранение немногочисленных, но характерных сюжетов — распятый Христос, скорбящая богоматерь, страдающий «Спас полунощный», усекновенная глава Иоанна Крестителя и другие. Уходящее из-под гнета официальной церкви народное сознание упорно искало «народного бога» и, подобно народной песне, деревянная скульптура с глубоким чувством выражала трагическую тоску «христьян малых» по лучшей жизни.

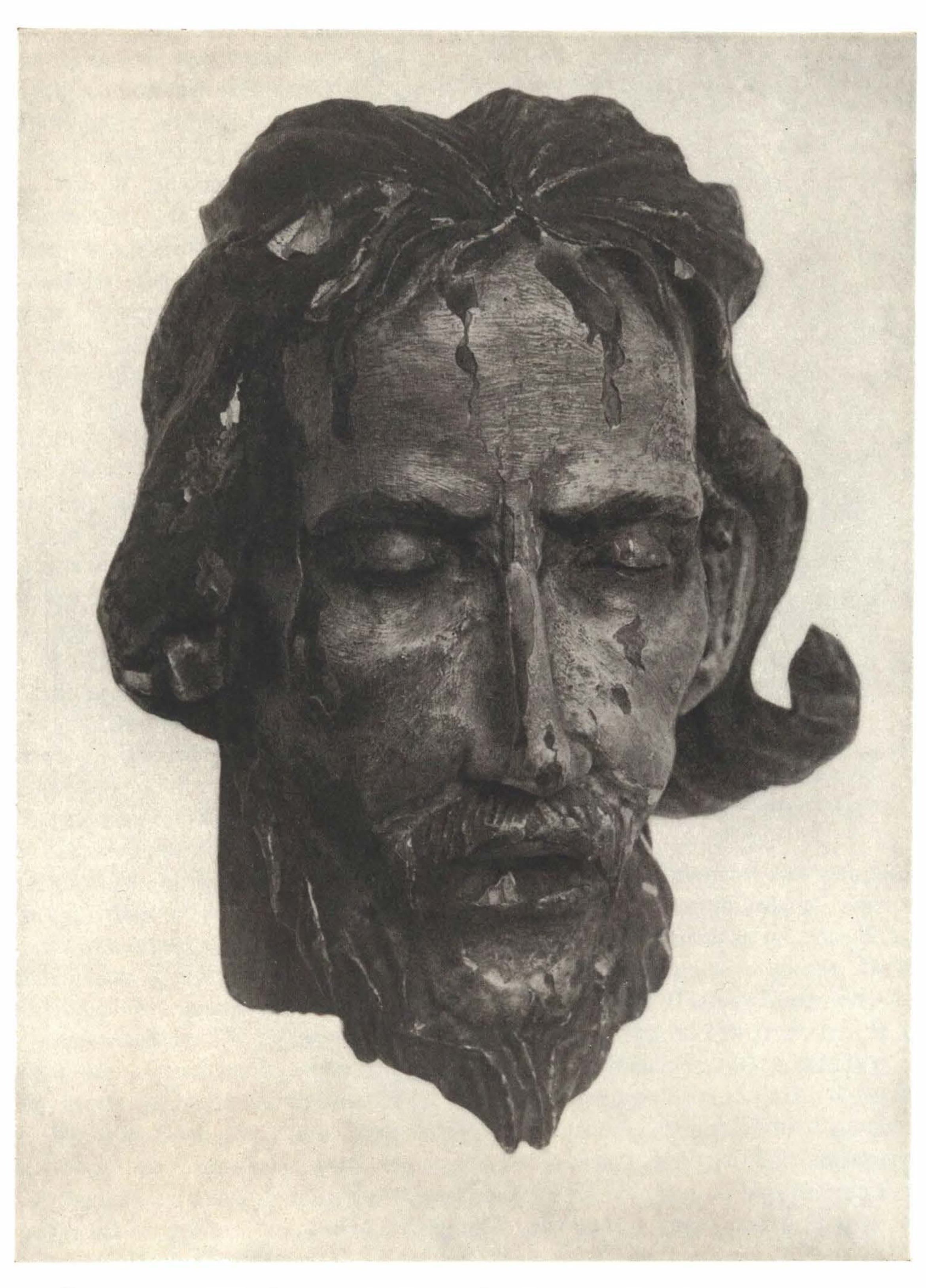
Дошедшие до нашего времени произведения московской, северной и пермской школ ваяния из дерева убедительно свидетельствуют о разнообразии и богатстве русской пластической культуры XVIII века, о необычайной устойчивости народных традиций в борьбе с заносными влияниями, о творческой переработке пришедших извне заимствований. В них наглядно проявилась исключительная любовь народных художников, особенно на севере, к резьбе из дерева, камня и кости. При этом характерно, что во всех лучших деревянных скульптурах XVIII века прочно сохраняются традиционные приемы резьбы из дерева и камня, сложившиеся еще в XVI веке[1].

Пермская скульптура, языческих традиций которой не могли поколебать ни борьба с идолопоклонством Стефана Пермского, ни воздействие епископов украинцев, кажется более примитивной и менее поэтичной, но с трезвой выразительностью передает она в образах святых национальный типаж населения Пермского края — великороссов, зырян, вогулов. Эти образы святых в деревянной культовой скульптуре полны чувства реальной действительности, которую, благодаря своей здоровой натуре и суровой житейской опытности, верно и глубоко понимал простолюдин.

Измученный истязаниями, залитый кровью, сидит в темнице, иногда прикованный к полу, в тяжелом горестном раздумье Христос («Страдающий Христос», «Полунощный Спас»)[2]. То он представлен укутанным в плащ или подобие

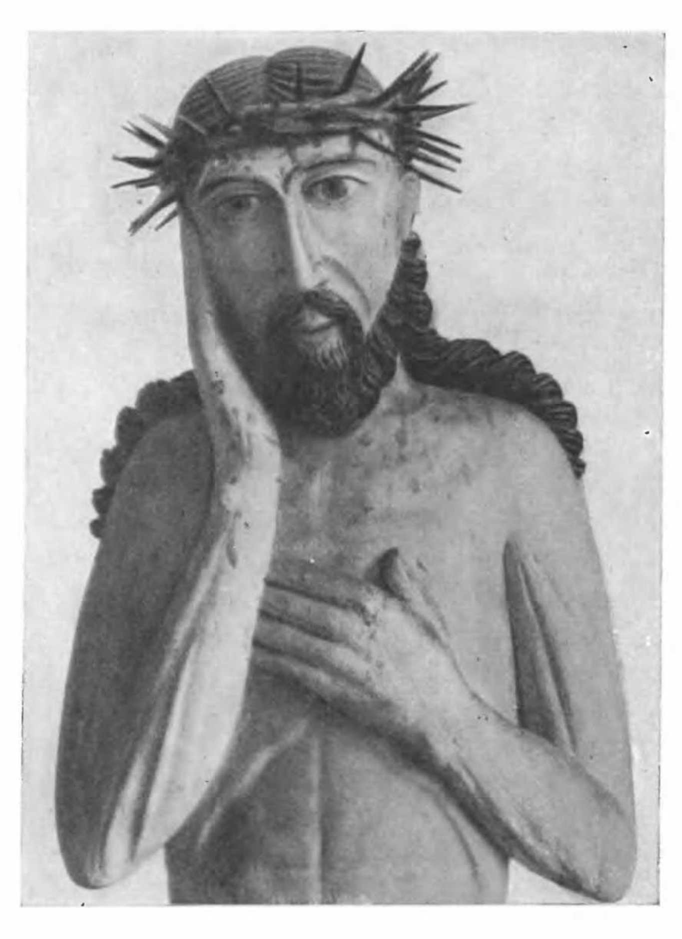
[1] Ср., например, барельеф «Богоматерь и Иоанн Богослов» в Богословской церкви г. Коломны, относящийся к XVI веку.

[2] О популярности в русской культовой пластике образа страдающего Христа говорит очень значительное число скульптур на эту тему, хранящихся в музеях Перми, Великого Устюга, Сольвычегодска, Вологды и др. Время появления «Полунощного Спаса» в России неизвестно. Н. Н. Соболев упоминает о предании, в котором говорится, что Лжедмитрий оставил на своем пути в Москву «в некоторых церквах и монастырях произведения религиозного содержания западного характера, вроде изображения обнаженного и забрызганного кровью Христа—в городе Путивле, в Молчанском Печерском монастыре» (Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М.— Л., 1934, стр. 387). «Спаситель в темнице» из села Желчино Рязанской губернии, в цепях на ногах и со скованными руками, также, по преданию, был вывезен Петром I из Лифляндии во время шведской войны («Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского археологического общества», т. III. М., 1909, стр. 364—365, рис. 75). Сильнее всего отход от канонического образа Христа сказывается в пермских изображениях «Полунощного Спаса». См. Н. Серебренников. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928, рис. 27, 38, 41, 42 и др.



Усекновенная глава Иоанна Крестителя. Деревянная раскрашенная скульптура.
Гос. Русский музей.

тоги, сидящим прямо, со скрещенными руками, вперившим скорбный взгляд вперед, то изображен полураздетым, в угнетенной позе, печально подпирающим голову рукой (*стр. 433*). В отдельных деревянных скульптурах сила реализма столь велика, что зритель воспринимает их почти как выхваченные прямо из жизни портретные образы, жуткие по своей выразительности. Таков «Спас полунощный» из Усть-Косьмы, в Пермской галлерее (*стр. 434*). В нем нет ничего от образа небожителя. Перед нами простолюдин, усевшийся по-крестьянски и пригорюнившийся. Здесь евангельская легенда наполнилась реальным содержанием и стала символом тяжелого положения народа.



«Спас полунощный». Деревянная раскрашенная скульптура из села Сиринского.
Пермская Гос. художественная галлерея.

В Пермской галлерее есть несколько распятий с предстоящими. Очень выразительно и пластически сильно то из них, которое вывезено из завода Юго-Камск. Другое, с богоматерью, Иоанном Богословом, Марией Магдалиной, сотником Лонгином и трубящими ангелами, представляет сложную композиционную группу, хотя и решенную статично (*стр. 435*). Совершенно иначе построена, весьма динамическая по композиции группа «Снятие со креста» из села Шакшер выполненная с большим искусством, с чувством пластического ритма. Печатью аскетической суровости отмечены усекновенные главы Иоанна Предтечи, некогда находившиеся в музее Общества поощрения художеств (*вклейка*)[1]. И здесь смерть не обезобразила черт лица, близкого к русскому крестьянскому типу. При всей реальной обыденности в лице распятого Христа или Крестителя нет бесстрастной фиксации мертвенной застылости форм; лицо с закрытыми глазами и полуоткрытым ртом проникнуто сильной внутренней экспрессией, выявляющей характер и темперамент человека. Но случалось, что резчик в своем стремлении к правде переходил границы реализма, давая почти натуралисти-

[1] Эти головы, ныне хранящиеся в Гос. Русском музее, весьма различны по своей эмоционально-пластической трактовке.



«Спас полунощный». Деревянная раскрашенная скульптура из села Усть-Косьмы.
Пермская Гос. художественная галлерея.

ческие, до жуткости страшные головы, как, например, та, что была в селе Ликурге Буйского уезда.

Христос в темнице, «Распятие», усекновенная глава Крестителя — стали в народной резьбе каноническими образами. На первый взгляд наивные и несколько однообразные по композиции, они отличаются замечательным богатством своих выразительных ритмов. Народный художник умел вкладывать в создаваемые им образы тонкие человечные оттенки. Так, распятый на кресте Христос окружен живым и сердечным участием, нежной и трогательной заботой предстоящих.

Но когда это диктует сама тема, народный скульптор отходит от обыденности, создавая впечатляющий образ своего «крестьянского бога». Таков великолепный «Саваоф» Пермской галлереи, из Лысьвы (*стр. 436*). Скульптура эта, водруженная некогда наверху иконостаса, окруженная золотыми лучами и покоящаяся на облаках, с таким покоряющим архитектурным великолепием завершает фронтон, что трудно найти в русской монументальной пластике подобное совершенство художественного решения. Необычайно велика чисто пластическая сила головы Саваофа, редкостной выразительности которой мог бы позавидовать не один великий мастер скульптуры.

В героическом плане изображается национальный русский святой, защитник городов и крепостей, Никола Можайский[1]. Ранние изображения Николы Можайского отличаются торжественной строгостью композиции и подчеркнутой плоскостностью в построении рельефа[2]. Ради выражения идеи величия, спокойствия и несокрушимой силы реально-жизненные формы преобразованы в упорядоченные, продуманные и кристаллически ясные массы. Строгое обобщение, придавая образу известную замкнутость от внешнего мира, поднимает его в то же время над

[1] Никола Можайский был популярен не только в центральной области и на севере, но и в Пермской области. Ср. Н. Серебренников. Указ. соч., рис. 14, 43, 45.

[2] Статуи Музея Академии строительства и архитектуры СССР, Русского музея, Псковского музея (Н. Соболев. Указ. соч., рис. 270), Пермской галлереи (Н. Серебренников. Указ. соч., рис. 14).



Распятие с предстоящими. Деревянная раскрашенная скульптура из села Усть-Боровского.
Пермская Гос. художественная галлерея.

обыденной действительностью и как бы наделяет непререкаемым авторитетом. В XVIII веке народное искусство корректирует образ в реалистическом плане, сообщает некогда застылой фигуре движение, из плоскостной делает ее объемной, придает грозному воинственному святому добродушные черты сельского батюшки[1].

Много живого, простосердечного вложено в образы скорбящей богоматери, Параскевы-Пятницы, в статуи святых, в барельефы с изображением Георгия Победоносца, или «Тайной вечери». Все они характерны своеобразием национального языка, искренностью в передаче чувств, богатством, свободой и разнообразием выражения душевных переживаний. Особенно поэтично передается трогательно-грустная повесть о скорбящей богоматери (группа «Не рыдай мене мати» в Великом Устюге), с неизжитыми следами грациозности и декоративности

[1] Никола Можайский из Музея Академии строительства и архитектуры СССР (Н. Соболев. Указ. соч. рис. 273).



Голова Саваофа. Деталь деревянной раскрашенной скульптуры из Лысьвы.
Пермская Гос. художественная галлерея.

южнорусских статуй[1]. Зато эпическим спокойствием архаики дышат полубытовые, полурелигиозные статуи Параскевы-Пятницы, покровительницы родников и целебных источников[2]. Однако и в этой ограниченной области культовой пластики северный мастер позволяет себе порою далеко отходить от стародавних образцов. Это особенно ярко сказывается в скульптуре Пермской галлереи, изображающей апостола Петра (*стр. 437*).

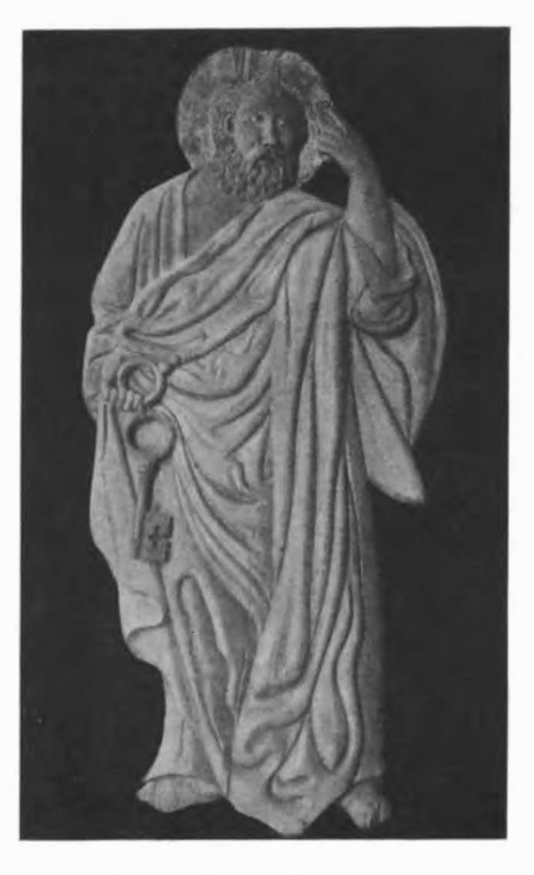
Высокая пластическая культура русской деревянной скульптуры XVIII века сказывается и в раскраске статуй, в своеобразной форме синтеза живописи и скульптуры. Раскраска дополняет и органически завершает построение пространственно-пластической формы. Только при наличии цвета русская деревянная скульптура обретает всю полноту своего художественного воздействия, как при многокрасочности, когда цвет отчетливо делит, расчленяет и в то же время укрепляет пластику, так и при монохромности, углубляющей освещенные и затененные места. В то же время цвет, утратив безличный характер, становится действенным средством эмоциональной выразительности. Как в античной скульптуре, раскраска русских деревянных статуй не была натуралистической и основывалась на принципе сопоставления чистых гармонических тонов. Холодные и теплые тона в ярких и сильных красочных сочетаниях усиливают пластическое воздействие скульптуры как реально чувственного образа. Коричнево-золотистые и фиолетовые тона говорят о трагических событиях и встречаются чаще всего в таких скульптурах, как «Распятие с предстоящими», «Спас полунощный». В успокаивающий синий цвет окрашены одежды скорбящей богоматери; возбуждают и согревают красные тона одежд предстоящих святых; светло-золотистые тона создают радостное «утреннее» настроение.

[1] Контрастом может служить резная плащаница из церкви погоста Хворостьева Торопецкого уезда в Псковском музее (Н. Соболев. Указ. соч., рис. 275), где Христос изображен в типе «Распятия» и «Спаса полунощного».

[2] См. Н. Соболев. Указ. соч., рис. 272, 283.

Своей сердечностью, любовью к простому человеку русская деревянная скульптура XVIII века отличается не только от южнорусской и польской, в основе которых лежат внешне декоративные черты барочного стиля, но и от немецкой и испанской пластики XV—XVIII веков, содержащей подчас неприятные элементы мистической экзальтации и преувеличенной натуралистической экспрессивности образа.

Глубоко связанная с народной жизнью, деревянная скульптура развивалась в русле традиций русской пластической культуры и являлась, как всякое народное искусство, важным фактором в процессе сложения светской скульптуры XVIII века. И если ей присущи черты известной косности, дух смирения, приверженность к веками отстоявшимся культовым типам, то в ней все же пробивается такая живая реалистическая струя, которая не могла не воздействовать оздоровляющим образом на пышное и парадное искусство петербургского двора и тянувшегося за ним дворянства.



Апостол Петр. Деревянная раскрашенная скульптура из Перми.
Пермская Гос. художественная галлерея.

СКУЛЬПТУРА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

В начале XVIII века национальные традиции деревянной культовой скульптуры, развивавшейся как народное «подводное» течение, решительно вытесняются из обихода европеизирующейся верхушки господствующих классов. При энергичном использовании достижений западной культуры весьма видное место завоевывают западноевропейская скульптура и приезжие мастера-иноземцы. В Россию начинают систематически ввозить памятники античной и западноевропейской скульптуры. По рисункам работающих в России архитекторов заказываются за границей статуи, предназначенные для украшения дворцов и парков.

Новая, светского содержания и характера скульптура своим «подобием живым людям» подкупала передовые круги русского дворянства, все более решительно порывавшие с аскетическими традициями допетровского искусства.

Русские люди петровского времени полюбили скульптуру, увлеклись ее эмблематическим, аллегорическим содержанием[1]. Для П. А. Толстого, путешествовавшего по Европе в 1697—1699 годах, увиденные им статуи греческих и римских богов и героев были «поганьские идолы и место для них только в аду»[2]. Через несколько лет в образах Зевса, Нептуна, Геркулеса, Самсона прославляется деятельность Петра в аллегорических и мифологических сценах изображаются славные исторические события того времени, аллегорическими статуями и группами украшаются дворцы, парки и триумфальные арки, античные мотивы используются на медалях, ансамблями обнаженных статуй заполняется Летний сад, пышной резьбой украшаются военные корабли.

Скульптура ввозилась в Россию из Италии, Голландии, Польши, Англии. Но это разнообразие источников нивелировалось и объединялось известным стилистическим единством форм господствовавшего в Западной Европе искусства барокко с характерным для него декоративным пафосом. Ввоз готовых скульптурных произведений, заказ статуй и работа приглашенных мастеров в России не были равноценными факторами в смысле интенсивности воздействия на национальную художественную культуру. И все же нельзя рассматривать ввозную скульптуру лишь как простое заимствование, так как не столько забота о внешнем блеске заставляла приобретать статуи и картины, сколько новые, познавательно-рационалистические требования общества в области искусства. Скульптура приобреталась по заранее «апробованным спискам». Приобретение ее было «государственным делом», отбиралось самое ценное и полезное для развития русской культуры[3].

[1] О сильном впечатлении, которое произвела светская скульптура на русских путешественников, свидетельствуют их дневники. П. А. Толстого Вена сильно поразила роскошью, садами и скульптурой: «Многие травы и цветы изрядные, посаженные разными штуками по препорции, и множество плодовитых дерев с обрезанными ветвями, ставленных архитектурально, и немалое число подобий человеческих мужеска и женска полу из меди» (С. Князьков. Петр Великий и его современники за границей. Пг., 1915, стр. 35). Князь Б. И. Куракин отметил в Роттердаме памятник Эразму Роттердамскому: «Стоит сделан мужик вылитой, медной, с книгой на знак тому, который был человек гораздо ученой и часто людей учил, и тому на знак то сделано» (С. Князьков. Указ. соч., стр. 40). Для графа А. А. Матвеева в 1705 году памятник Карлу V в Генте уже «не мужик медной», а «подобие Карола V, цесаря римского, в короне и с скипетром, с его прямого изваяно лица (как слышится) медное, вызолочено на красно» (А. Пыпин. История русской литературы, т. III. СПб., 1899, стр. 256). Путешественников поражает реалистический характер скульптурных изображений, а также богатство выдумки в устройстве фонтанов, особенно итальянских (А. Пыпин. Указ. соч., стр. 227—228, 249, 253).

[2] С. Князьков. Указ. соч., стр. 38.

[3] Краткий перечень отдельных и наиболее ярких моментов, связанных с приобретением скульптурных произведений за границей, говорит о продуманном плане. В письме С. Рагузинского, присланном из Венеции в 1716 году, упоминается о «государевых указах на покупку и высылку статуй, раковин» и т. д. В письме Б. И. Куракина из Амстердама, датированном 1717 годом, говорилось «о статуях свинцовых с пьедесталами каменными». В 1718 году письма Ю. Кологривова из Рима и Венеции посвящены вопросам о «найме архитекторов и прочих мастеров . . . о покупке мраморов . . . и статуй». К 1719 году относится дело о приемке «привезенных из-за моря статуй»; к 1720 году — «роспись покупкам в Риме и посланным через Ливорну статуям» и указание, что «100 фигур мраморных подлежит из Италии выписать». Относящийся к покупке архивный материал весьма богат. Он хранится в ЦГАДА (Кабинет Петра I).

По словам современника, уже в 1710 году в Летнем саду стояло слишком «тридцать больших мраморных статуй художественной работы, в том числе бюсты покойного короля польского Собесского и его жены»[1]. Через десять лет сад превратился в богатый декоративный ансамбль: «сюда привезена морем из Венеции, Италии, Англии и Голландии масса мраморных статуй, колонн; даже целая беседка из алебастра и мрамора привезена из Венеции для сада, расположенного у самой реки, между каналами. Здесь множество замечательных вещей, беседок, галлерей, насосов и удивительно красивых деревьев»[2]. По описи 1770 года в Летнем саду, в его гротах и садах, было 169 скульптурных произведений, да и по дополнительной описи 1771 года в складах находилось 66 мраморных бюстов, две статуи и свинцовая золоченая фигура Петра I[3]. В общем более 300 мраморных статуй было привезено при Петре I из Западной Европы в Россию. Значительную роль играли и заказы за границей скульптурных произведений на определенную тему (например, Адам и Ева для фонтанов в Петергофе), делавшихся иногда по рисункам работавших в России архитекторов[4].



П. Баратта. Мир и изобилие. Скульптура Летнего сада в Ленинграде. 1722 год.

Большинство авторов привозной скульптуры (П. Баратта, Д. Бонацца, Д. Дзордзони, А. Тарсиа, Кабьянка, братья Гропелли) — венецианские мастера,

[1] «Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709—1711)». М., 1899, стр. 203.

[2] «Петербург в 1720 году. Записки поляка-очевидца».—«Русская старина», 1879, июнь, стр. 267.

[3] Ж. Мацулевич. Летний сад и его скульптура. Л., 1936, стр. 115.

[4] «Две статуи, а именно Адам и Ева, которые я наилучшему здешнему мастеру Бенаца делать заказал,— писал Рагузинский Петру I в конце 1717 года,— скоро будут готовы и надеюсь, будут так хороши, что в славной Версали мало таких видели». Сохранился указ Петра I (от 9 июля 1722 г.) архитектору Микетти о посылке в Рим изготовленных им эскизов для мраморных фигур (ЦГАДА, Кабинет Петра I, Записная книга указов, л. 97). В том же 1722 году Петр приказал «подрядить арх. Микетти выписать из Италии несколько мраморных фигур в Питергоф по чертежам и росписи его». Часть этих фигур была поставлена на Руинном каскаде в 1724 году (Н. Архипов. Сады и фонтаны XVIII века в Петергофе. Л., 1936, стр. 115).



Д. Бонацца. Вечер. Скульптура Летнего сада в Ленинграде.

выросшие под влиянием работавшего в Венеции в бернинневских традициях фламандского скульптора Иоссе де Корте (1627—1679)[1]. Но школа де Корте не нивелировала индивидуальных способностей своих воспитанников: статуи Баратта отличаются спокойствием и размеренностью движения; Бонацца иногда поднимается до патетики; в некоторых работах Дзордзони и братьев Гропелли мы находим элементы откровенной чувственности; у Тарсиа пафос содержания сочетается с монументальностью форм. В ряде статуй, как «Беллона», «Минерва», «Церера» и «Нимфа», работы неизвестных мастеров, при театральности постановки фигур, наблюдается сильное внутреннее движение, которое выливается в декоративно-утонченный ритм пластических масс и их силуэтов.

Среди авторов скульптур, вывезенных из Италии, лучше всего представлен Пьетро Баратта, обучавший в Венеции русских пенсионеров-скульпторов. Из большого числа его произведений особенно выделяется сложная двухфигурная композиция «Мир и Изобилие» (1722), заказанная Петром I через Рагузинского (*стр. 439*). Она должна была символизировать Ништадтский мир и снабжена обычными на Западе, на рубеже XVII и XVIII веков, символами и атрибутами. «Изобилие» представлено в виде обнаженной сидящей женщины с рогом изобилия в левой руке и факелом, который она тушит, в правой. У ее ног лежат трофеи войны: знамя, щит с головой Горгоны, пушка и барабан. «Мир», в виде крылатой женщины-гения — ибо латинское слово «мир» женского рода — венчает правой рукой голову «Изобилия» лаврами, в левой же держит пальмовую ветвь, как бы объединяя в себе мир и победу. Ногой она наступает на голову издыхающего льва, вцепившегося когтями в картуш с латинской надписью: «Велик и тот, кто дает, и тот, кто принимает, но самый великий тот, кто то и другое свершить может»[2]. Из других скульптур Баратта наиболее выделяются «Милосердие» и «Слава».

Широкий диапазон русской художественной культуры начала XVIII века получает еще больший размах благодаря непосредственным соприкосновениям

[1] Ж. Мацулевич. Указ. соч., стр. 62, 87, 93.
[2] Там же, стр. 67.

с античным искусством — в Летнем саду стояли вывезенные из Италии знаменитая Венера Таврическая и мраморные копии с античных групп и статуй: Сатир и Вакханка, Диана Версальская, Аполлон Бельведерский, Антиной и «мраморная лошадь» Марка Аврелия[1]. Активное усвоение античной скульптуры и введение классических образцов в орбиту национального искусства в начале XVIII века не было простой случайностью — петровская эпоха не могла не откликнуться на классицистические веяния, которые нередко шли навстречу ее идейным запросам.

Но при всей значительности самого факта появления в начале XVIII века привозной скульптуры, воздействие ее на сознание русского человека все же оставалось ограниченным, так как сокровенных мыслей, чувств и переживаний русских людей она, конечно, не в силах была выразить. Более существенный след в истории русской художественной культуры оставили произведения приезжих скульпторов, работавших в России в непосредственном общении с русскими людьми и изображавших современные события либо портреты государственных деятелей. Правда, вначале приезжали скульпторы-ремесленники, а не подлинные мастера[2]. Только значительно позднее появились большие западноевропейские скульпторы.

Подобно тому как построенный в петровскую эпоху иностранными зодчими Петербург выглядит все же русским городом, так как приезжие архитекторы должны были считаться не только с географическими условиями местности, но, в первую очередь, с русскими национальными традициями, вкусами и потребностями, со строительной техникой русских архитекторов и мастеров, так и в области скульптуры уже в петровское время создается своя, русская, очень своеобразная станковая, декоративная и монументальная скульптура светского характера. Заимствовались мотивы, но содержание оставалось русским. Одновременно западноевропейские художественные формы энергично перерабатывались на русский лад.

Совсем по-новому преломляются на русской почве традиции немецко-нидерландского искусства в творчестве Конрада Оснера-старшего (1669—1747), приехавшего в Россию в 1702 году[3]. Резчик по дереву, лепщик, литейщик,

[1] Ж. Мацулевич. Указ. соч., стр. 109—110; Т. Дубяго. Летний сад. М.—Л. 1951, стр. 80.

[2] Первые иностранцы-скульпторы появляются в России в самом начале XVIII столетия главным образом в связи с постройкой и украшением новой столицы. К упомянутым Н. Врангелем («История скульптуры».— В кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. V, стр. 38—42) мастерам-ремесленникам (Эгельгрессер, Шпекле, Ган, Нуазе, Смапас, Севаж, Руст, Энгель-Празоло) следует присоединить: гипсовых дел мастера Бенеша, резчика Лесснера, англичанина Эванса, мастера по свинцу Гарлинга и других.

Характерно сведение о прибытии в Ригу в 1718 году «65 человек французских ремесленников, которые подвергнутся испытанию и, все оказавшиеся к тому способными, поступят на службу, а прочие будут отправлены во Францию» («Сборник имп. Русского исторического общества», т. 34. СПб., 1881, стр. 298).

[3] Н. Врангель (указ. соч., стр. 40) неверно указывает, что Оснер-старший был нанят на русскую службу в 1697 году. Архивные документы позволили установить точную дату приезда Оснера в Россию: «Прошлом же 1702-ом году, по указу великого государя, посылал он [резного дела мастера Франца Циглера)

Оснер был автором многочисленных декоративных композиций, статуй, барельефов[1]. О продолжительной деятельности в России Оснера-отца и Оснера-сына сохранилось немало архивных документов, но тем не менее пока еще не легко разобраться в их художественном наследстве, различить, что принадлежит отцу и что сыну, а также выделить их собственные работы из всего того, что делалось другими иностранными мастерами.

Одно из наиболее достоверных произведений Конрада Оснера-отца — известный барельеф Петровских ворот Петропавловской крепости[2], в котором его автор представляется мастером достаточно неуклюжим, плохо справлявшимся с композицией и моделировкой форм (*стр. 443*). Правда, барельеф, вырезанный из дерева, неоднократно подвергался реставрации, почему едва ли все его вопиющие формальные недостатки следует отнести за счет малой грамотности автора. Барельеф символически прославляет победы Петра I над Карлом XII. Он изображает Симона волхва, низвергаемого апостолом Петром. Фигура Симона, словно из мешка, выпадает из облаков на землю. Внизу среди группы зрителей представлен и сам Петр I в воинских доспехах и лавровом венке, на фоне крайне примитивно изображенного первоначального деревянного Петропавловского собора[3].

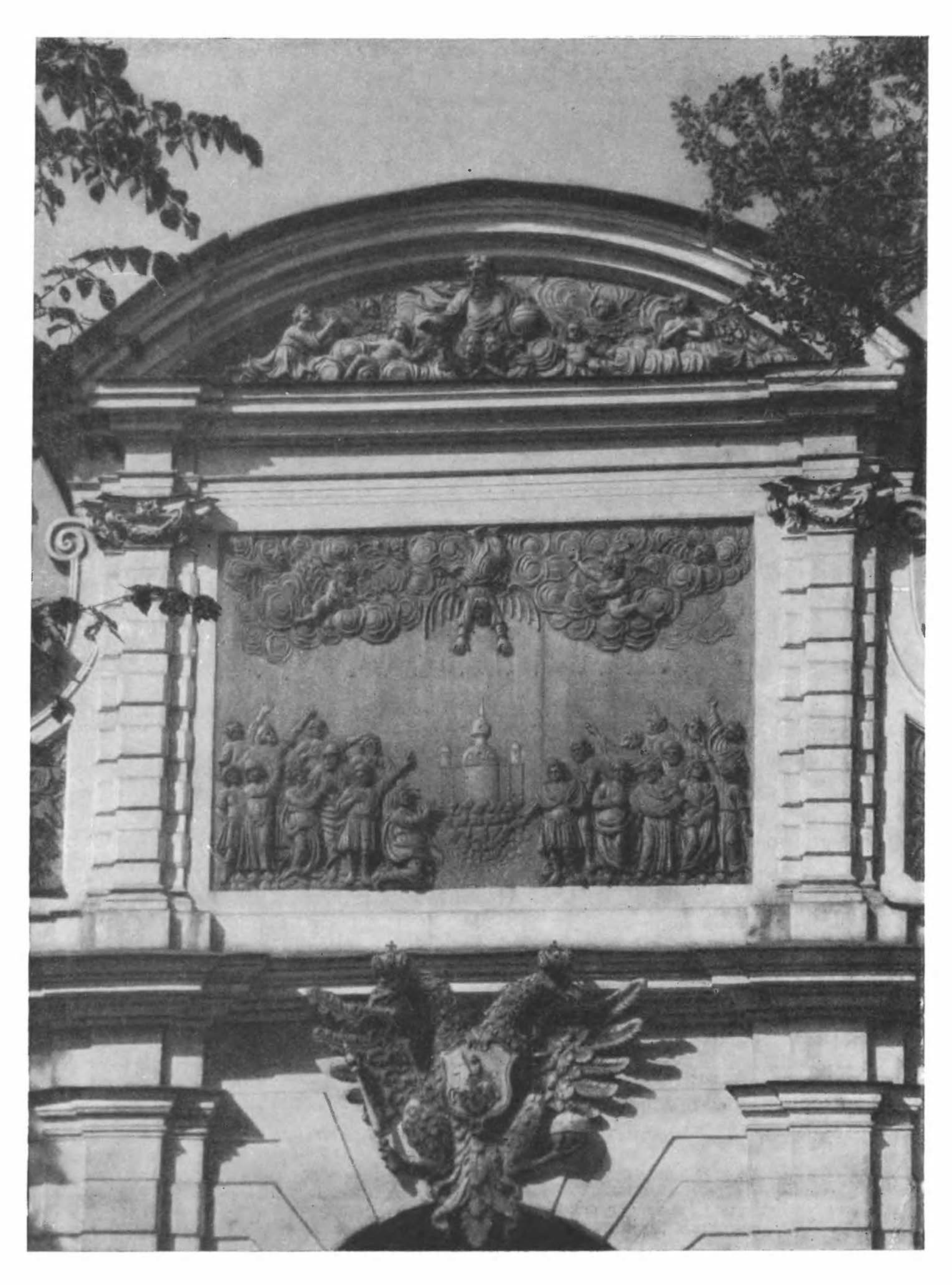
Черты примитива свойственны и декоративным барельефам Оснера «Кентавр Несс похищает Деяниру», «Нарцисс, смотрящийся в воду» и «Морской пейзаж с речным богом на берегу» на уступах Большого каскада в Петергофе (1721) с их несложной плоскостной композицией, грузными фигурами и «выглаженным» морем. Только двухэтажный небольшой домик в барельефе «Кентавр Несс», навеянный, может быть, павильонами Петергофского парка, с деревьями, забором и открытой дверью, реальностью среды, в которой происходит действие, как бы напоминает о милом для Оснера фламандском искусстве. Что касается декоративных скульптур верхней церкви собора Богоявленского монастыря (горельефы «Рождество Христово», «Крещение», «Коронование богоматери»), то они приписываются Оснеру только на основании аналогии (*стр. 444*). Документов, подтверждающих эту атрибуцию, пока не найдено. Из всех трех горельефов

за море для призыва в его, великого государя, службу резных мастеров и, будучи он за морем, призвал в его, великого государя, службу иноземцев резного дела мастеров трех человек, Кондрата Ана, Кондрата Оснера, Эргард Экли, Клоузера, живописца Якова Банкина на 4 года... И те мастеровые люди в распросе сказали: «Кондрат Оснер родился де он в цесарской земле, в городе Нюренберге, отец у него был садовник, а резного де дела мастерству учился он в том же городе в Нюренберге и на работе у резного дела был во многих местах...» (ЦГАДА, Дела о выездах иностранцев в Россию, 1703 г., д. 33, вязка 19, л. 1—4).

[1] Возможно что Конраду Оснеру-старшему приписывается часть произведений его сына, Конрада Оснера-младшего, чье творчество еще не изучено. В 1729 году Оснер-младший значится учеником академической гимназии и учеником резчика литер Купи («Материалы для истории имп. Академии наук», т. I. СПб., 1885, стр. 621, 437).

[2] Барельеф, исполненный около 1708 года, первоначально украшал деревянные ворота и лишь позднее был перенесен в аттик каменных Петровских ворот, сооруженных в 1717—1718 годах.

[3] Оснеру безусловно принадлежит и приписываемый Н. Пино большой рельеф «Благословляющий Саваоф» в лучковом фронтоне, венчающем аттик Петровских ворот.



К. Оснер. Низвержение Симона волхва. Деревянный барельеф в аттике Петровских ворот Петропавловской крепости в Ленинграде. Около 1708 года.

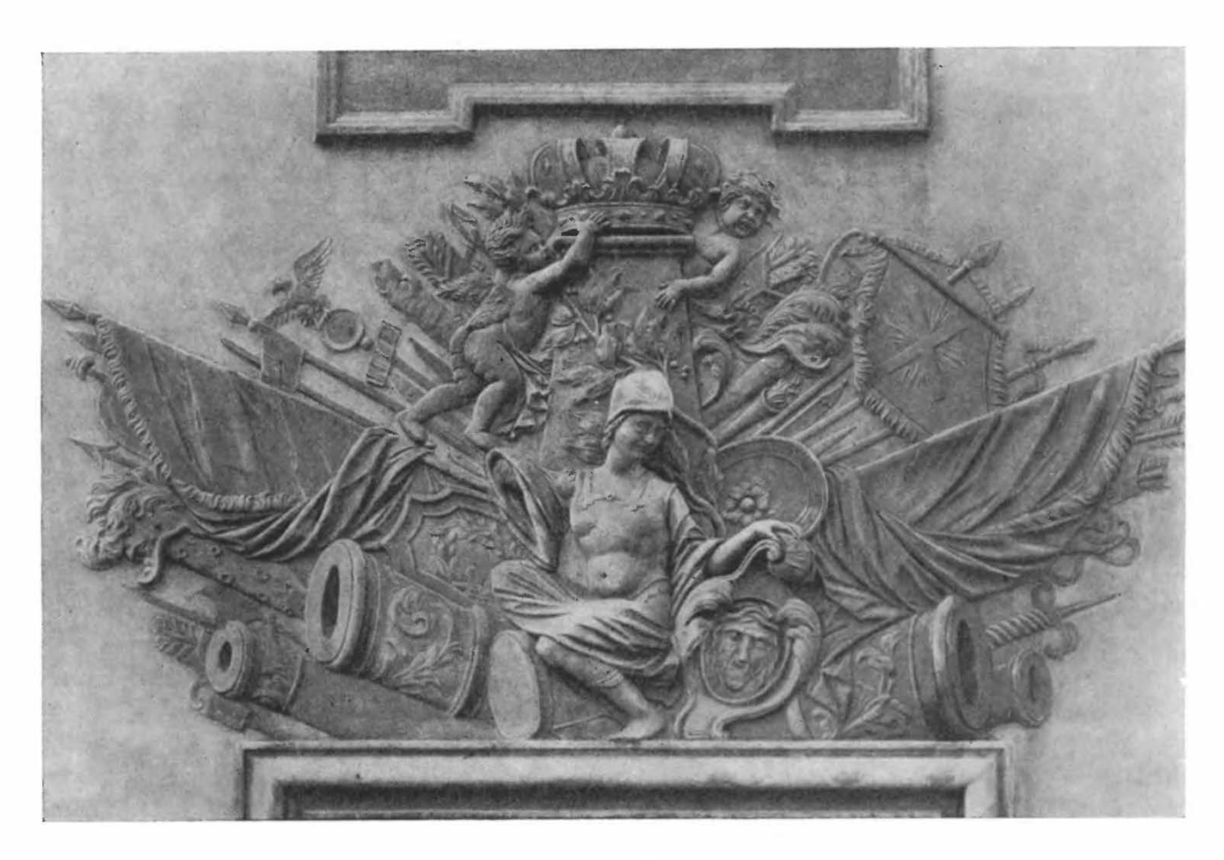


К. Оснер (?). Крещение. Барельеф в верхней церкви Богоявленского монастыря в Москве. Начало XVIII века.

наиболее удачно «Коронование богоматери». Но эта работа, как и обе другие, отличается несовершенством художественного выполнения: примитивностью композиции, искаженностью пропорций фигур, большеголовых и коротконогих, условностью драпировок.

Трезвое, хотя и наивное реалистическое дарование Оснера, роднящее его с демократической линией развития русской культуры петровской эпохи, вероятно, ярко себя проявило и в недошедших до нас сказочных, чисто русских по тематике, декоративных работах для Петергофа, как-то: три «Дракона» для Руинного каскада (1738), «Большой деревянный кит с четырьмя моржевыми быками» (1739) и другие[1]. В произведениях Оснера нет характерных для барочной

[1] С именем Конрада Оснера (на основании документов и предположительно) связывается целый ряд разнообразнейших работ. Так, в 1721 году он выполняет оформление 60 фонтанов для Летнего сада. Как его произведения, упоминаются небольшие статуи четырех времен года на кровле оранжереи и «Тритон» в круглом бассейне в Петергофе. Многие годы деятельность Оснера была тесно связана с Академией наук. В 1739 году ему поручается вылепить из воска умершего японца Демьяна Поморцева, живописное изображение которого выполнил Гзель. В том же году он вместе с Дж.Трезини осматривает и оценивает дом Бревера, составляя план всей усадьбы. Год спустя он изготовляет формы для отливки из свинца двенад-



А. Шлютер. Минерва. Барельеф над входом в Летний дворец в Ленинграде. 1714 год.

скульптуры патетической взволнованности и пафоса, они очень просты по композиции, иногда кажутся архаически-беспомощными и примитивными в изображении человеческой фигуры, но подкупают непосредственностью выражения чувств и искренностью повествовательного рассказа.

Конрад Оснер не был крупным художником. Он скорее принадлежал к числу тех резчиков-ремесленников, которых Петр в немалом количестве выписывал из Европы в целях быстрейшего осуществления своих строительных замыслов. Совсем иного типа мастерами были А. Шлютер и Н. Пино. Оба они являлись большими художниками, у которых можно было многому научиться.

Андреас Шлютер (1664—1714) приехал в Россию в 1713 году. Имя его было окружено ореолом славы. Недаром он прослыл у своих современников «северным Микеланджело».[1] Его творчество подкупало драматизмом и страстной патетич-

цати статуй, двух орлов и двух орнаментов для башни Кунсткамеры («Материалы для истории имп. Академии наук», т. IV. СПб., 1887, стр. 42, 271, 348). В круг обязанностей Оснера входило и обучение. Сразу после основания в 1726 году Академии наук ему поручается преподавать «ваятельное художество» (там же, т. I, стр. 171). В 1740 году отмечается, что «резного дела мастер Кондрат Оснер при Академии наук в кунст-камере и библиотеке несколько лет сам трудился, также столяров и рещиков сей работе обучал» (там же, т. IV, стр. 364).



А. Шлютер. Амур на морском льве. Барельеф на фасаде Летнего дворца в Ленинграде. 1714 год.

ностью замысла. Шлютер лишь около года пробыл в Петербурге, но все же ярко проявил себя и как архитектор, и как скульптор. Тотчас по приезде он начал в Летнем саду строительство Грота, отличавшегося обилием декоративной скульптуры, и приступил к расширению Летнего дворца. Сохраняя скромный стиль постройки Трезини, Шлютер, однако, не мог по своему творческому темпераменту примириться с отсутствием декора на стенах дворца, ставшего вдвое больше, и окружил его поясом из 29 терракотовых барельефов, размещенных между окнами[1]. В аллегорических сценах и образах богов и героев, большей частью почерпнутых из «Метаморфоз» Овидия, здесь повествуется о главных событиях драматической борьбы со шведами на побережье Балтийского моря[2].

Неизвестно, какие из барельефов Шлютер вылепил сам и дал ли хотя

[1] Собственноручная запись Петра I к генералу Сенявину от 2 мая 1714 года не оставляет сомнения в активной роли Шлютера в украшении как Грота, так и Летнего дворца (Ж. Мацулевич. Летний сад, стр. 38. Подробное описание барельефов см. там же, стр. 40—46).

[2] М. Тихомирова. Тематика барельефов Летнего дворца Петра I и Большого Петергофского каскада. — «Сборник научных работ 1948 г. Летний дворец-музей Петра I» (на правах рукописи). — Когда были вставлены барельефы, ставились ли они по частям, или все сразу, — неизвестно.

бы рисунки для всех остальных, но сохранились данные, что некоторые из них позднее были исполнены по рисункам Земцова, Леблона и Микетти. Вероятнее всего, что барельефы, требовавшие обжига, были еще не все готовы при жизни Шлютера, почему и заканчивались после его смерти. Не исключена также возможность, что они попортились от непогоды и возникла необходимость в их возобновлении.

Среди сохранившихся барельефов бесспорно первоначальными, исполненными самим Шлютером, следует признать два — «Амур на морском льве» (*стр. 446*) и «Амур на морском козле». Обе композиции выполнены с большим мастерством. В ряде близких творческой манере Шлютера барельефов («Персей, убивающий Медузу», «Похищение Прозерпины», «Минерва») своеобразно преломились отголоски тяжелой для народа Северной войны. Угрожающе выступает на помощь Персею вооруженная Минерва; мчащийся на морских конях Плутон увозит отчаянно сопротивляющуюся Прозерпину в свое подземное царство; глубоко задумавшись, сидит среди трофеев Минерва, со щитом, украшенным головой Горгоны (*стр. 445*). В барельефе в вестибюле дворца та же Минерва, грозная и мужественная, охраняет мир и спокойствие новой столицы. Своим содержанием барельефы никак не связаны с назначением здания; можно говорить даже о несоответствии серьезности их содержания интимному характеру Летнего дворца. Здесь явно отдано предпочтение политически острой государственной тематике, определявшей все развитие искусства петровской эпохи. Сугубая спешность такого рода работ порождала иногда излишнюю эскизность их выполнения, как это было, в частности, в некоторых барельефах Летнего дворца.

Больше всего успел сделать Шлютер за свою короткую петербургскую жизнь в Монплезире, где он построил чудесный загородный дворец и где проявил себя одновременно как большой архитектор и незаурядный скульптор. Только в недавнее время, благодаря долголетним архивным изысканиям Н. И. Архипова, выяснилась решающая роль Шлютера в создании ансамбля Монплезира[1]. Однако и до сих пор остается нерешенным вопрос, кому принадлежит скульптурная отделка центрального зала Монплезира, в частности, гипсовые фигуры кариатид по углам плафона (*вклейка*), ибо вскоре после смерти Шлютера здесь работали Леблон, а также скульптор и резчик Пино.

Деятельность Никола Пино (1684—1754; в России — с 1716 по 1728 год), прекрасного рисовальщика, ставшего в России проектировщиком-архитектором, автором проекта памятника Петру I и ряда декоративных скульптур, была чрезвычайно интенсивной[2]. Пино — типичный представитель французского рококо начала XVIII века, с его соразмерностью и четкостью планов и

[1] Н. Архипов. Монплезир. История строительства и материалы по истории картинного и бытового убранства. Л., 1948 (рукопись).

[2] По договору 1716 года Пино «обязуется в службу на 5 лет работать и делать ламбриды, двери, камины, рамы, столовые ношки, геридоны и протчее уборы и рисунки. Обучать российских людей...»



Н. Пино. Беллона. Статуя в нише Петровских ворот Петропавловской крепости в Ленинграде. 1720-е годы.

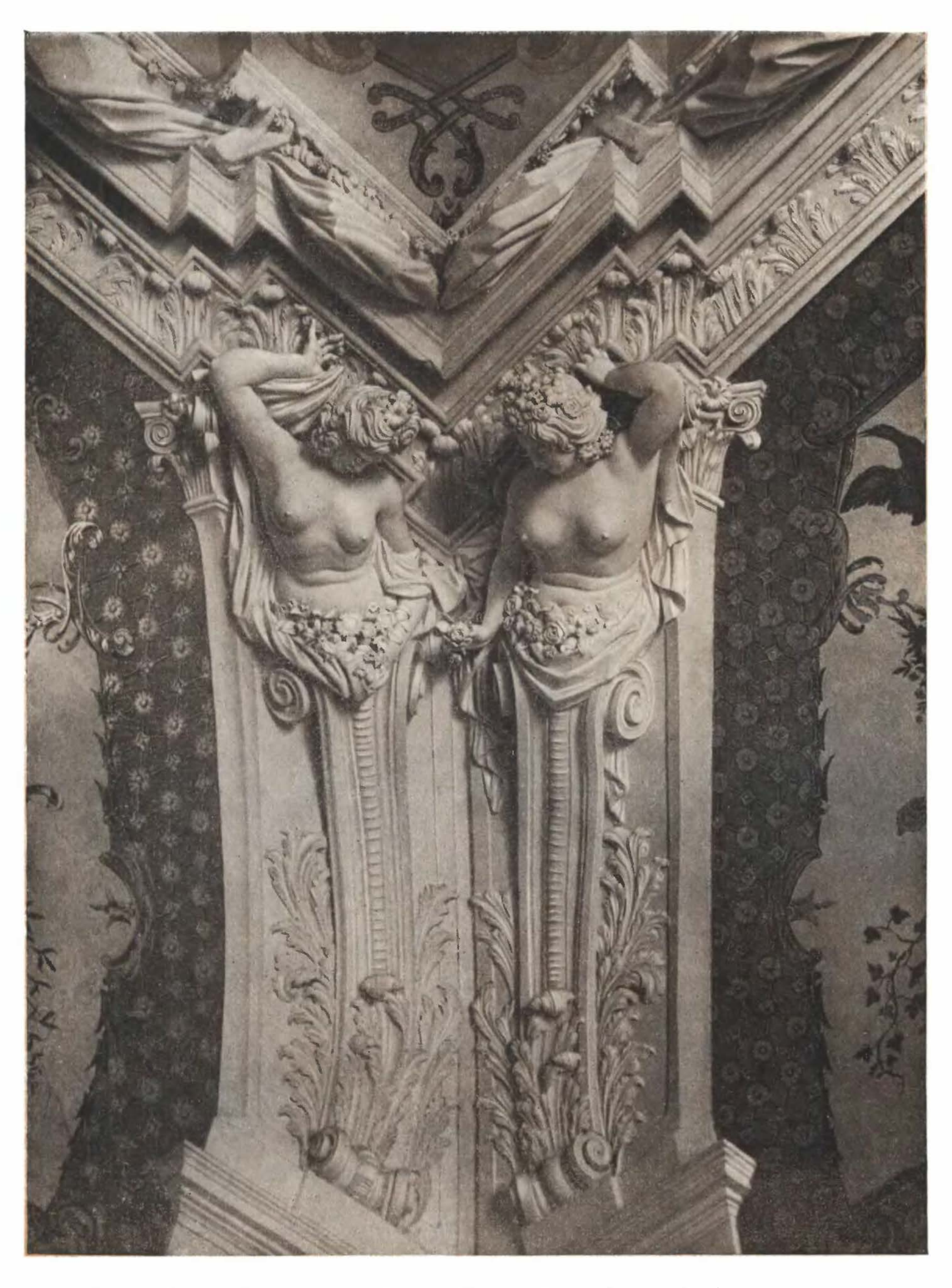
непринужденной грацией изогнутых форм и линий. В его произведениях подчас трудно уловить трепет современности, нашедший отражение в творчестве Оснера и Шлютера. Он до конца оставался мастером чисто декоративной скульптуры. В резных панно для кабинета Петра I в Большом Петергофском дворце (окончены в 1721 году), скомпонованных из щитов, мечей, музыкальных инструментов, цветов и выполненных в плоскостной резьбе, с четкими линиями и обрамлениями плоскостей, еще чувствуются отзвуки французского классицизма XVII века. Трактованные в формах рококо фантастические морские животные сливаются с причудливо низвергающимися водяными массами фонтанов и каскадов. Более созвучны напряженной жизни петровского времени выполненные по рисункам Пино мощные и приземистые, полные силы и энергии фигуры Беллоны (*стр. 448*) и Минервы в нишах Петровских ворот Петропавловской крепости[1].

После Пино осталось несколько сот рисунков, значительная часть которых находится в Государственном Эрмитаже, остальные — в Музее декоративных искусств в Париже[2]. Это обширное графическое наследство мастера поражает

(ЦГАДА, Дела о выездах 1716 г., д. 3, л. 3; см. также л. 31—32). Непосредственным помощником Пино был связанный с ним специальным договором резчик Перард. Кроме того, в его «команде» постоянно работал французский резчик и столяр Мишель и несколько русских мастеров и учеников; в 1725 году Пино получает награду за «обучение учеников». Характерен «Экстракт из предложения резного дела мастера Пинау в 1723 г.», показывающий многостороннюю деятельность Пино в России: «Желает он быть в службе в архитектора и резного дела мастера 2 года и обязуется дела свои исполнять, касающиеся мастерства его в Петергофе и в Стрелино и в протчих местах, где повелено будет; и дела Микетия управлять как чертежи, так и модели...» (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, кн. 64, л. 220). О разнообразии и характере выполняемых Пино с товарищами работ свидетельствует перечень этих работ в официальных распоряжениях и указаниях, даваемых Пино (см. ЦГИАЛ, ф. Канцелярии от строений, кн. 3, д. 35/74; кн. 18, д. 65, л. 160, 300—301). После смерти Леблона исполнявшего эскизы для декоративных работ, многие резчики работают по рисункам Пино.

[1] Статуи Беллоны и Минервы имеют много общего в композиции, позе, повороте головы и деталях с рисунками Пино для двух из восьми статуй в проекте памятника Петру I.

[2] Д. Рош. Рисунки Николая Пино, предназначенные для России.— «Старые годы», 1913, май, стр. 3—21.



Кариатиды плафона Купольного зала Монплезира в Петергофе (Петродворце). 1717—1722 годы.

своим разнообразием. Здесь можно найти всевозможные эскизы декоративного убранства и мебели, рисунки статуй, каскадов и фонтанов, проекты монументального памятника Петру I, наброски надгробий, многочисленные архитектурные проекты, а также набросок с изображением Самсона, разрывающего пасть льву, для скульптурной группы, поставленной в Петергофе.

Ни Шлютер, ни Пино не оставили глубокого следа в русском искусстве петровской поры. Но оба они, как и Оснеры, помогли воспитать кадры русских мастеров, которые с каждым годом все более успешно работали в области новой для них светской скульптуры. Выступая рядом с заезжими скульпторами-ремесленниками, русские мастера, как правило, опирались на отечественные традиции деревянной резьбы. Они сумели творчески сочетать эти традиции с новыми европейскими светскими мотивами. В результате была создана как в Москве, так и в Петербурге целая серия великолепных по своему полнокровному мастерству произведений пластики, отмеченных печатью большого национального своеобразия. Среди этих произведений двум ранним памятникам следует отвести особенно видное место. Это скульптуры храма в Дубровицах и Меншиковой башни в Москве.

К числу сложнейших вопросов в истории русской скульптуры XVIII века принадлежит вопрос о скульптурном убранстве церкви Знамения в Дубровицах. В этом памятнике собраны произведения двух столь различных групп мастеров, что просто непонятно, как они могли возникнуть в таком непосредственном соседстве, притом почти одновременно.

Существовало предание, что для украшения церкви будто бы были привезены из Италии сто самых искусных мастеров (см. выше, стр. 60—61). Но мы здесь встречаемся с обычными для начала XIX века упоминаниями об итальянцах, отделывавших, по словам А. Ф. Малиновского, и Меншикову башню. Что в данном случае дело не обошлось без иностранцев, в этом не может быть сомнения, особенно в отношении больших скульптурных декоративных панно на внутренних стенах сводов. Сомнительно лишь, чтобы авторы их были итальянцы, ибо слишком много в них немецко-нидерландских отзвуков. Напрашивается даже прямая связь их с горельефами Богоявленского монастыря. Однако, как мы видели, и эти последние не могут быть определенно приписаны Конраду Оснеру.

В дубровицкой церкви традиционная декоративная система воплощена в пластически осязательных формах XVIII века. Библейская торжественность русских церковных росписей уступила место чувственно-конкретным, с оттенком иллюзионизма, сценам. Групповые композиции — «Возложение тернового венца», «Несение креста», «Распятие», «Положение во гроб», «Воскресение», «Саваоф» (*стр. 450*) — с их короткими приземистыми большеголовыми фигурами (напоминающими фигуры в произведениях Оснера) полны внутренней сосредоточенности. Без всякой театральности передается трагическая сцена с богоматерью у креста и страдания извивающихся в муках разбойников; много



Саваоф. Барельеф интерьера церкви Знамения в Дубровицах. 1690—1704 годы.

простоты и человечности в фигуре распятого Христа. Несмотря на неточность пропорций, фигуры изображены с достаточным знанием анатомии; индивидуально трактованные лица выразительны, натура передана с наивной непосредственностью. Выучка мастера нидерландской школы сказывается и в общем декоративном облике внутреннего убранства храма: стены покрыты сочными орнаментальными гирляндами из плодов и цветов; резвые, по-рубенсовски жизнерадостные херувимы энергично участвуют в групповых сценах, поддерживают картуши с надписями. Но в отличие от типичных нидерландских декораций, где ударение ставится обычно на орнаментике, в которой часто тонут фигурные изображения и где внутренняя жизнь действующих лиц порою растворяется в чисто декоративных эффектах, господствующим началом, как и в ярославских и вологодских росписях XVII века, все же остается значительность идейно-художественного содержания образов[1].

[1] Вопрос об авторстве рельефов интерьера дубровицкой церкви до сих пор не выяснен. И. Г. Корб, как иностранец, особенно подчеркивает западничество Б. А. Голицына, владельца Дубровиц, и говорит об итальянских мастерах, строивших и украшавших храм (И. Корб. Дневник путешествия в Московию, 1698 и 1699 гг. СПб., 1906, стр. 71, 262). Стилистическая близость барельефов К. Оснера на Петровских

Еще загадочнее те каменные скульптуры, которыми дубровицкая церковь так обильно украшена снаружи. Статуи стоят у стен храма, ими унизаны выступы и карнизы всех ярусов. На здании буквально нет места, лишенного скульптурного декора, который покрывает стены снизу доверху, но всюду размещен с неизменным художественным тактом (*стр. 59 и вклейка*). Самое сложное в оценке этих скульптур заключается в том, что их одинаково трудно приписать как скульпторам-ремесленникам, прибывшим с Запада, так и русским подмастерьям-крестьянам. Наличие в них технических и стилистических черт, с одной стороны, явно говорящих о западноевропейских навыках, вкусах и установках, а с другой — свидетельствующих о прямом участии в работе русских резчиков, приводит к заключению, что над этим множеством скульптур трудился большой смешанный коллектив иностранцев и русских[1].

Вся петровская эпоха дает нам яркое доказательство необычайной одаренности русских людей к усвоению любого дела в области техники и искусства, к восприятию самых сложных и тонких сторон культуры. Не трудно представить себе, что привезенные с севера из вотчин Голицына резчики, очутившись бок о бок с приезжими с Запада ремесленниками, не только переняли их знания и опыт, но и кое в чем превзошли их, как превзошли пенсионеры Петра I своих итальянских и голландских учителей. Рассматривая скульптурное убранство стен, щипцов, окон и дверей, нельзя не подметить в нем традиций прославленной русской деревянной резьбы в памятниках конца XVII века (киоты, крыльца, царские места). Совершенно те же приемы, та же манера, выработанная в дереве, но приспособленная к белому мячковскому камню. Особенно наглядно это сказывается в разделке поверхности стен «травами» на нижних каменных узорных коврах дубровицкой церкви (*вклейка*). Это ли не то бесподобное орнаментальное чутье русского резчика, которое веками вырабатывалось в русском народе и которое по сей день покоряет своим художественным совершенством?

Особенно поражают своей монументальностью отдельные фигуры святых у входа в храм. Они до того впечатляющи, что перестают казаться примитивами. Достаточно обратить внимание на великолепную свободу в трактовке одежд, хотя и высмотренных в натуре, но пластически обобщенных и упрощенных художником. Чрезвычайно декоративны, в лучшем смысле этого слова, стоящие на пьедесталах по бокам входных дверей святители, ни одна из поз и жестов которых не повторяется (*стр. 453*). Правда, не во всем эти скуль-

воротах Петропавловской крепости к барельефам дубровицкой церкви (пропорции фигур, изображения путти-херувимов, трактовка облаков и т. п.) может быть объяснена тем, что в Дубровицах работали резчики — помощники Оснера. Но если считать барельефы Петровских ворот и дубровицкой церкви работами К. Оснера, то приходится пересмотреть и датировку барельефов собора Богоявленского монастыря (построен в 1693—1696 годах), которые по композиции и характеру трактовки фигур и орнамента совершенно идентичны барельефам дубровицкой церкви. Вопрос о происхождении последних усложняется их аналогией со скульптурным убранством церкви Петра и Павла (1668—1676) в Вильнюсе.

птуры совершенны в профессиональном отношении. Так, например, прекрасна была бы вся фигура евангелиста Марка со львом, если бы не ее несколько укороченные пропорции. Но одухотворенная голова Марка великолепна. Еще более сильное впечатление производит статуя евангелиста Иоанна, с младенцем Прохором, держащим на головке огромную книгу (*вклейка*). Автор ее безусловно талантливый художник, вполне владевший формой и умевший своим искусством захватывать зрителя.

Можно было бы сомневаться в возможности неожиданного переключения русских мастеров с резьбы малых форм на большие монументальные скульптуры, если не во всех, то хотя бы в части этих замечательных работ. Однако подобные случаи нередки в истории русской деревянной церковной скульптуры. Правда, дубровицкие скульптуры выполнены из камня, требующего иных технических приемов обработки, нежели дерево, но в них как раз много такого, что напоминает дерево, хотя и переведенное в камень. В них есть то, что на языке скульпторов называется «оболваненье», грубое первичное обтесывание основных форм, предваряющее дальнейшую детализацию. Именно поэтому вполне возможно предположить, что в общей работе над этими скульптурами участвовали русские резчики-крестьяне.

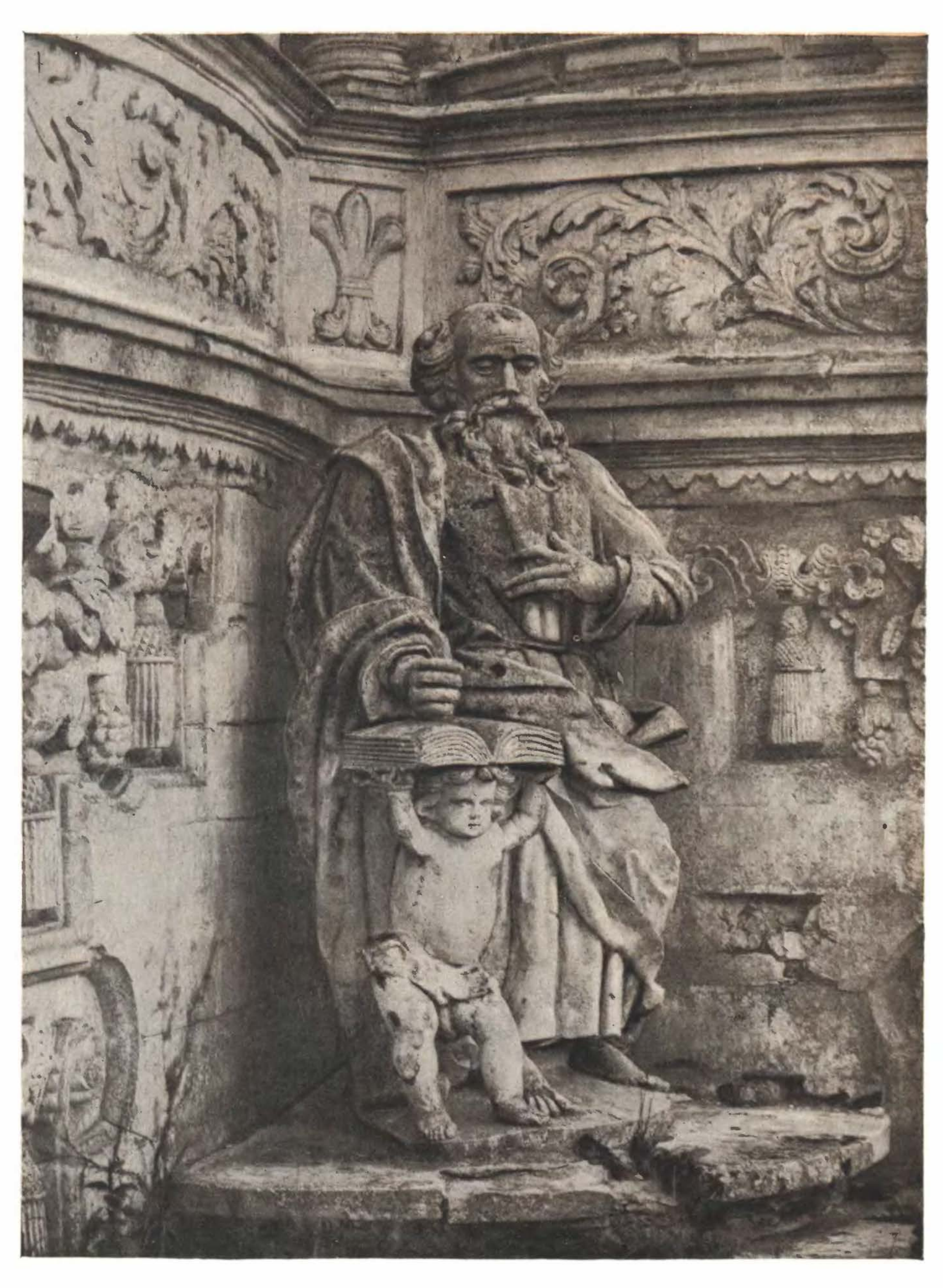
Со слов первого исследователя Меншиковой башни А. Ф. Малиновского, вся скульптура, украшающая здание снаружи и внутри, была выполнена итальянскими скульпторами, «специально выписанными» А. Д. Меншиковым[1]. Действительно, многие скульптуры внутри церкви принадлежат бесспорно иностранным мастерам, но едва ли итальянцам. Между тем сохранился документ, прямо говорящий об участии в постройке и убранстве церкви двадцати трех крестьян, именуемых «подмастерьями» и выписанных из различных сел Костромского и Ярославского уездов[2].

Будучи выдающимся зодчим и одновременно опытным скульптором, Зарудный, без сомнения, давал скульпторам-декораторам и резчикам свои рисунки, по которым выполнялась лепнина и высекалась из камня скульптура. Такие великолепные скульптурные панно, как те, что украшают алтарные плафоны, должны были изготовляться по точным рисункам и, быть может, под личным руководством самого Зарудного. У него к тому времени уже были надежные помощники и ученики. Из писем Зарудного к Меншикову видно, что среди них главными были трое: Иван Телегин, Василий Трофимов и пасынок Зарудного — Пузиков[3]. Этими тремя любимыми помощниками и исполнителями работ, конечно, не исчерпывается список членов всего коллектива, имевшегося в распоряжении Зарудного. Были среди них и иностранцы, но, ввиду крайне

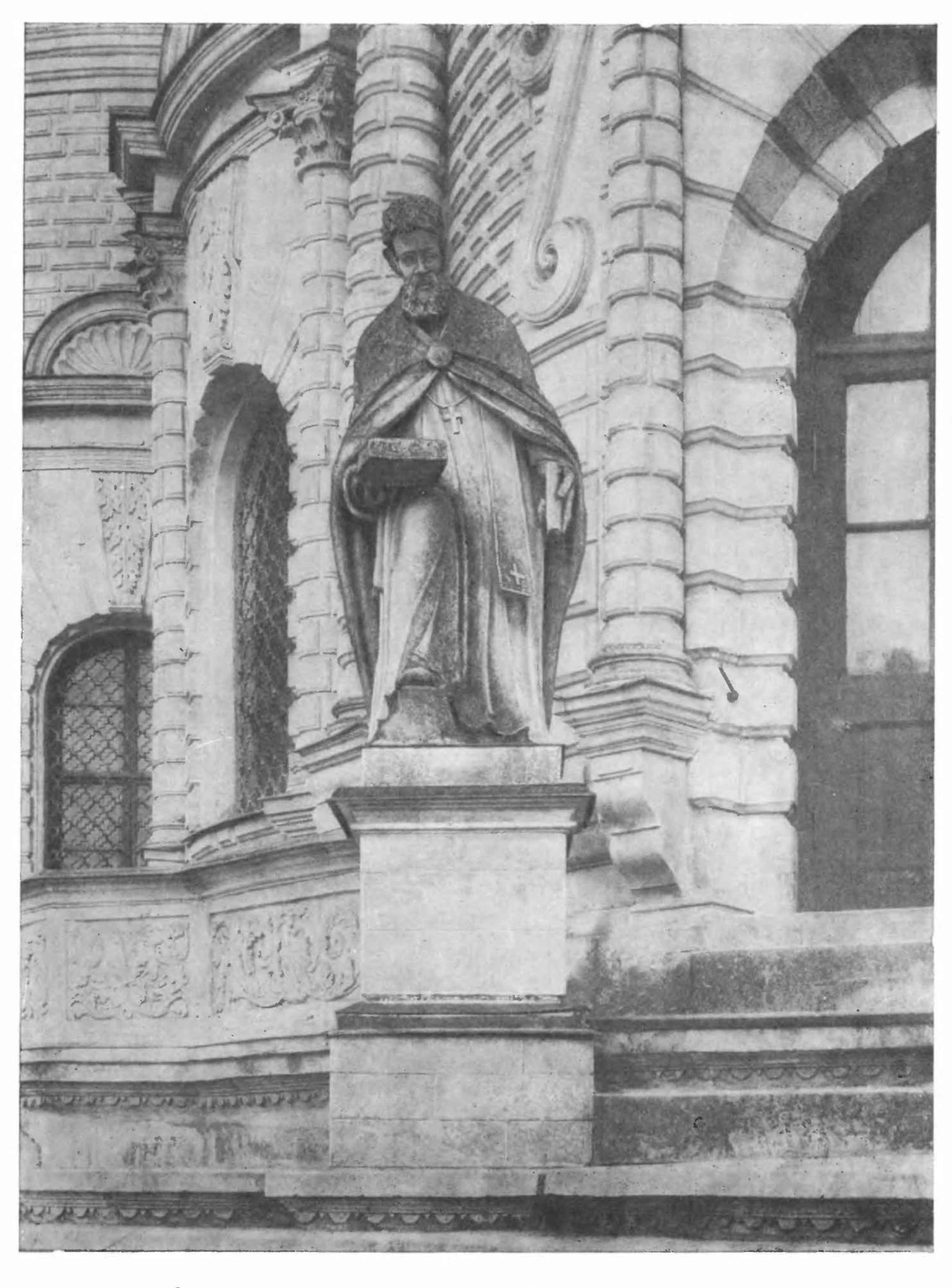
[1] См. портфели А. Ф. Малиновского в ЦГАДА.

[2] ЦГАДА, Госархив, разр. XXVI, д. 16, ч. 1, л. 1—2.— В документе все до одного подмастерья названы по имени и указаны деревни, из которых они родом. Это говорит о том, что они были не простыми каменщиками.

[3] ЦГАДА, ф. Меншикова, д. 4.



Статуя евангелиста Иоанна у цоколя церкви Знамения в Дубровицах. 1690—1704 годы.



Статуя святителя у входа церкви Знамения в Дубровицах.
1690—1704 годы.



Скульптурные украшения главного входа Меншиковой башни в Москве. 1704—1707 годы.

скудных документальных данных, дошедших до нас, пока еще трудно определить роль каждого из них.

Во всяком случае, совершенно несомненно участие в наружных орнаментальных и скульптурных работах костромичей и ярославцев. Этим мастерам могут принадлежать высеченные из камня головки ангелов и гирлянды, помещенные над каждым выступающим карнизом во всех ярусах Меншиковой башни, а также великолепные головки ангелов на капителях, выполненные крупным планом, в обобщенных формах, в расчете на большое удаление от зрителя. Труднее определить, кто мог быть автором кариатид на хорах (*стр.* 455) и превосходного каменного горельефного панно над главным входом в башню (*стр.* 454). Вероятнее всего, художественный замысел этого панно принадлежит Зарудному, выполнение же — частью ему самому, частью кому-либо из его ближайших помощников.

К числу наиболее совершенных созданий Зарудного после Меншиковой башни относится иконостас Петропавловского собора. Ни в чем ином не сказалась, быть может, столь решительная переработка специфически русской области искусства в новом светском духе, как именно в этом произведении Зарудного. Не порывая резко с традицией украшения иконостаса конца XVII века, он по старинке убрал его ангелами на карнизах и фронтонах, но придал им столь реалистические формы, что в результате создал совершенно новое, небывалое на Руси художественное произведение, выделяющееся своей светской пышностью и невиданной торжественностью (*стр.* 45).

Иконостас Петропавловского собора, выполненный в 1722—1726 годах в Москве, трактован как трехпролетная триумфальная арка. Коринфские колонны на высоких, украшенных гравированным орнаментом базах, поддерживают богатые карнизы и разорванные фронтоны с фигурами; в громадной арке среднего пролета с иллюзорно свешивающимся занавесом по сторонам резных



Кариатиды на хорах Меншиковой башни в Москве. 1704—1707 годы.

царских врат стоят на фигурных подставках архангелы Гавриил и Михаил, поражающие драконов; выше — витые колонны с карнизами и полукружиями обрамляют икону «Воскресения». Вместо канонического распятия иконостас увенчан изображением Саваофа с царской короной и митрой в руках — намек на «божественное» происхождение светской и церковной власти. В декоративной пышности «светского» иконостаса робко звучит выполненная в старых традициях народного искусства «Евхаристия» царских врат с плоской резьбой и несколько связанными движениями апостолов. Для нового расцвета русской деревянной церковной скульптуры особо характерны изящные, утонченные и удлиненные в пропорциях фигуры архангелов Гавриила и Михаила. Иконостас Петропавловского собора, все декоративные детали и скульптура которого выполнены с изумительным блеском и мастерством,— это подлинный шедевр нового русского искусства, яркий образец своеобразного синтеза архитектуры, скульптуры и живописи.

Светская скульптура петровской поры крепко связана с традициями народной скульптуры и народных пластических представлений. Развивается она в строго национальном русле, смело отбрасывая из заимствованных извне форм



Нептун. Бронзовая статуя в Петергофском парке. 1715—1716 годы.

все не подходящее складу национального чувства и ума. Для нее характерен широкий диапазон ее источников: прямое и сознательное соприкосновение с образами античности, Ренессанса и западноевропейского барокко. Первым официальным произведением светской русской скульптуры была статуя Нептуна (*стр. 456*), вылитая из бронзы, по приказанию Петра I, в 1715—1716 годах на Пушечном заводе в Петербурге. В этой статуе бросается в глаза близость композиции и позы к «Рисунку статуи, на пьедестале стоящей» руки самого Петра. Вместе с тем в ней ясно сказывается живая связь с традициями народной деревянной пластики.

Петр I, выказавший столько заботы о воспитании русских юношей за границей, обучавшихся там живописи, архитектуре и строительному делу, уделил также немало внимания подготовке мастеров скульптуры. В 1724 году были посланы в Италию восемь молодых людей для обучения искусству скульптуры[1]. Инициатива в этом деле принадлежала русскому резиденту в Венеции Рагузинскому, занимавшемуся по поручению Петра I подысканием и отправкой в Петербург произведений скульптуры. В июле 1724 года, будучи в Петербурге, он подал в кабинет Петра «предложение», в котором указывал, что уже в 1722 году нашел «наилучшего мастера шкултора именем Петра Барету, которой делает мраморные статуи и протчее, и со оным учинил словесный договор, дабы ему учить тому художеству четырех человек русских шкултурной работе, да четырех резьбе каменной и протчему с уплатою для содержания квартиры, корму и протчего иждивения»[2].

Царь, знакомый с искусством Пьетро Баратта по целому ряду скульптур, ранее доставленных для Летнего сада, одобрил «предложение» Рагузинского, и уже в августе 1724 года были отобраны для отправки в Италию восемь пенсионеров: А. Хрептиков, П. Кохтев, П. Галкин, А. Селиванов, П. Серебряков, В. Кобелев, Ф. Медведев и Д. Медведев. Испытав в пути не мало зло-

[1] А. Михайлов. Новые материалы о русской скульптуре первой половины XVIII века. — «Искусство», 1952, № 5, стр. 74.

[2] Там же.

ключений, они через год добрались до Венеции, где и были приняты Баратта в его скульптурную мастерскую. Там они пробыли в обучении пять лет и в 1730 году все вернулись в Петербург. К сожалению, они попали на родину в самое неудачное время надвигавшейся бироновщины и были весьма ограничены в своей деятельности. Ни один из них, в силу разных невзгод и прискорбного безвременья, не выдвинулся впоследствии в выдающиеся мастера, но в меру своих скромных дарований каждый внес свой вклад в культурное строительство новой России[1].

Процесс слияния национально-русских и западноевропейских элементов чрезвычайно ярко отразился в светской скульптуре Петербурга петровского времени. Дело не только в том, что приезжие архитекторы, скульпторы и ремесленники были окружены огромным коллективом русских мастеров, что Москва присылала своих строителей, архитекторов, резчиков, чеканщиков, искусство которых использовали иностранцы, и что влияние московского зодчества, созданного «архитекторами-скульпторами», должно было обогащать пластическую культуру градостроительства новой столицы. Гораздо существеннее то обстоятельство, что при стремлении дать Петербургу архитектурный облик, соответствующий значению новой Российской империи, скульптура призвана была играть активную роль в художественной пропаганде прогрессивных идей петровской эпохи. Содержание этой скульптуры во многом определялось актуальными запросами нового этапа общественно-исторического развития страны.

В художественном облике Петербурга закладываются уже при Петре I характерные для этого города архитектурно-пластические ансамбли с крупной и мощной, без какого-либо оттенка ювелирности, архитектурой, расположенной большими массами, подхватываемыми величественными масштабами полноводной Невы: Петропавловская крепость с собором, Троицкая площадь, Адмиралтейство, Летний сад с дворцом и галлереями, набережная Васильевского острова с дворцом Меншикова, зданием Двенадцати коллегий и Кунсткамерой. Первые петербургские архитекторы не только в дворцовых постройках, но и в зданиях практического назначения стремились выразить крепким и сильным языком архитектуры и украшавшей их скульптуры мощь нового русского государства. Своими антропоморфическими и орнаментальными формами скульптура не только оживляла фасады и интерьеры, но, главное, помогала раскрыть идейное содержание архитектуры.

Декоративная скульптура становится бытовым явлением и неотъемлемой принадлежностью петербургских зданий. Петровские ворота Петропавловской крепости украшаются девятью статуями и четырьмя барельефами; в здание Двенадцати коллегий вводятся девятнадцать ниш для скульптуры; двадцатью

[1] Кобелев, Кохтев, Галкин и Серебряков выполнили рельефные украшения Царь-колокола, отлитого в Москве в 1733—1735 годах (Н. Фальковский. Москва в истории техники. М., 1950, стр 250; А. Михайлов. Указ. соч., стр. 77).

шестью нишами для статуй обогащен фасад Монплезира в Петергофе. Для кронштадтского маяка архитектора Микетти в 1722 году «потребно на первой гымзе четыре статуи великих, которые имеют показать четыре части света... потребно другие четыре статуи, которые имеют показать Пруденцию, Жустицию, Темперанцию и Фортецию»[1]. По рисункам Земцова для башни Кунсткамеры К. Оснер должен был изготовить двенадцать статуй и т. д. При этом в сочетании скульптуры и архитектуры намечаются три различных решения: декоративная скульптура увенчивает здание (ангел шпиля Петропавловского собора, Георгий Победоносец над Летним дворцом, мортира с двумя горящими бомбами на крыше домика Петра на Петербургской стороне, кораблики над Адмиралтейством и Партикулярной верфью, литой конь над Конюшенным двором, Бахус на куполе дома «всешутейного папы», Нептун и нимфа на доме Меншикова); декоративная скульптура, подхватывая движения архитектурных масс вверх по вертикали, в ритмическом сочетании с колоннами и пилястрами, располагается на крышах и парапетах здания; декоративная скульптура устанавливается в специально для нее созданных нишах (Петропавловский собор, здание Двенадцати коллегий, Пантелеймоновская церковь). Все три типа декоративного убранства, как и сочетание их в Петровских воротах Петропавловской крепости и в многочисленных временных триумфальных арках, были созвучны общему характеру петровской архитектуры, с ее строгими логически-конструктивными принципами.

Наиболее значительным звеном в архитектурно-пластическом комплексе Петербурга были Петровские ворота Петропавловской крепости (*вклейка после стр. 84*). Они служили главным входом в крепость и непосредственно связаны были с Троицкой площадью, на которой при Петре I происходили все торжественные церемонии. В декоративном убранстве Петровских ворот, посвященном борьбе Петра I с Карлом XII, нет назойливого прославления монарха. Главная идея этого сооружения — прославление мощи русского государства. Ворота были увенчаны статуями апостола Петра с ключами, Веры и Надежды; на аттике до сих пор сохранились барельефы «Низвержение Симона волхва апостолом Петром» с портретной фигурой Петра, благословляющий Саваоф, аллегорические статуи Беллоны и Минервы в нишах и громадный государственный герб Российской империи в виде двуглавого орла с распростертыми крыльями[2].

Декоративная скульптура составляла необходимую принадлежность и триумфальных арок, воздвигавшихся по случаю всякого рода торжеств и праздников. При Петре I они посвящались военным победам, при его преемниках — коронационным торжествам. Петр I был сам инициатором сооружения первых необычных для Москвы триумфальных ворот в честь окончания Азовского

[1] ЦГАДА, ф. Меншикова, д. 27 (письма Микетти), л. 3—4.

[2] А. Богданов и В. Рубан. Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга, от начала заведения его с 1703 по 1751 год. СПб., 1779, стр. 40—41.

похода 1696 года[1]. Эти ворота, сооруженные у Каменного моста, были обильно украшены живописной росписью и статуями на сюжеты античной мифологии и снабжены множеством витиеватых надписей[2]. В первой четверти XVIII века было поставлено несколько десятков подобных триумфальных арок: после взятия Нарвы, в честь Полтавской баталии и Гангутской победы, по случаю празднования Ништадтского мира и т. д. Возможно, что многие триумфальные арки того времени представляли собой скорее живописные, чем архитектурные произведения (деревянные каркасы, обитые холстом), но со второго десятилетия XVIII века все более активным становится участие в них скульптуры, все более органичной связь ее с архитектурой. В триумфальной арке, воздвигнутой в 1714 году на Троицкой площади в честь Гангутской победы, было уже четырнадцать статуй, во «Вратах синодальных», построенных по случаю Ништадтского мира, — пятнадцать статуй апостолов и святых и только одна живописная картина. В 1742 году Оснеру предложили реставрировать семнадцать фигур и четырех орлов из дерева на Аничковых воротах и тридцать три фигуры из дерева на Адмиралтейских воротах. К сожалению, вследствие неизученности всего этого материала приходится ограничиться лишь простым упоминанием декоративной скульптуры триумфальных арок, а также резной декоративной скульптуры, богато украшавшей кормы и борта кораблей и сыгравшей, по убеждению Я. Штелина, большую роль в росте популярности скульптуры в петровскую эпоху.

Развитие русского искусства в это время закономерно определялось теми общими задачами, которые ставило перед собой государство в борьбе с церковно-феодальным мировоззрением, в борьбе за усвоение светской науки и светской культуры западноевропейских стран. В частности, в области скульптуры петровская Россия прибегала к энергичному ввозу западной декоративной скульптуры, к приглашению скульпторов-иностранцев из-за границы. Одновременно было объявлено гонение на национальную культовую скульптуру. Но в искусстве, как и в науке, воплощалась жизненная сила народа. Русская художественная культура стала по-своему формировать творчество приезжих мастеров, и в России очень быстро создалась своя школа пластики. Опыт западноевропейского искусства был и в области скульптуры использован для решения национальных задач; в пластике петровской эпохи наблюдается активное развитие новых образных представлений, неразрывно связанных с русской действительностью. Именно поэтому и К. Оснер-старший и К. Б. Растрелли являются в конечном итоге такими же русскими мастерами, как И. П. Зарудный и М. Г. Земцов, по рисункам и под руководством которых русские и иноземные мастера выполняли скульптурно-декоративные работы. Наконец, огромную роль в развитии скульптуры петровской поры сыграла официально запрещенная,

[1] М. Богословский. Петр I, т. I. М., 1940, стр. 340—341.
[2] Детальное описание этих ворот см.: М. Богословский. Указ. соч., стр. 344—346.

но продолжавшая жить в самых разнообразных формах народная деревянная скульптура, благотворно влиявшая на творчество и русских, и приезжих мастеров, особенно работавших в области декоративной пластики.

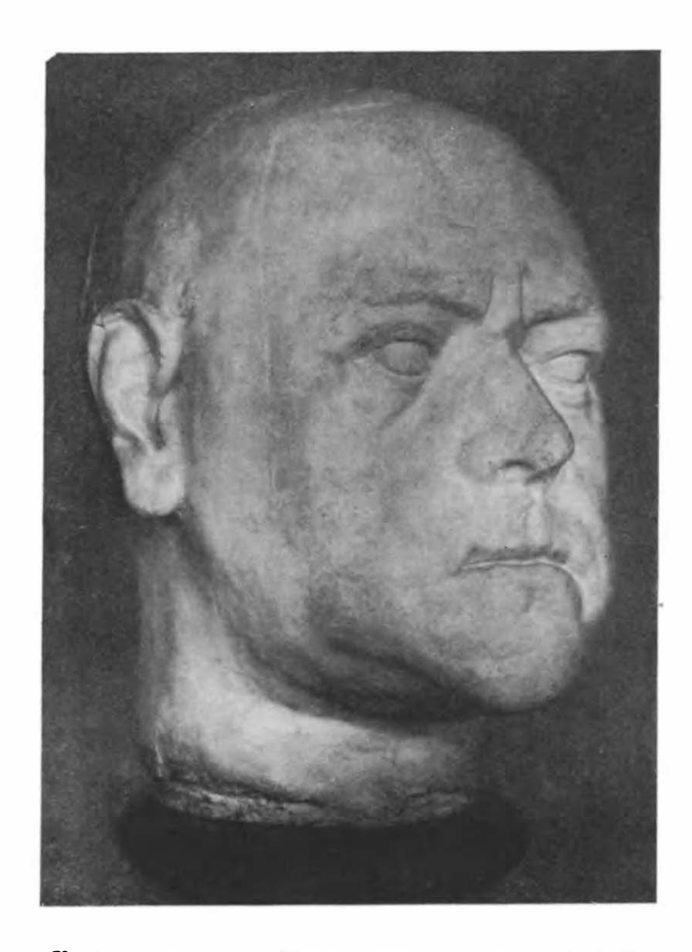
К. Б. РАСТРЕЛЛИ

Ни Шлютер за кратковременностью пребывания в России, ни Оснер и Пино по характеру своего дарования не смогли внести существенного вклада в искусство петровской эпохи. Эту задачу выполнил флорентинец по происхождению, скульптор и архитектор Карло Бартоломео Растрелли (1670—1744; в России с 1716 года). По договору Растрелли должен был приехать в Россию только на три года, но остался здесь на всю жизнь, выучился говорить по-русски и создал на своей второй родине ряд произведений, представляющих собой ярчайшие образцы художественной культуры петровской эпохи.

В договоре с Растрелли ясно выражены новые и чрезвычайно разнообразные требования петровской Руси к искусству: «Помянутый г. Растрелли обязуется ехать в С.-Петербург с сыном своим и учеником и работать в службе царского величества 3 года в всех художествах и ремеслах, которые он сам умеет, то есть: 1. Для планов и строения всяких созиданий, для садов и фонтанов и бросовых вод или тех, которые вверх прыскают. 2. В кумироделии всяких фигур и украшений в мраморе, порфире и твердых камней. 3. Для лития и выливания всяких фигур таковой величины, как пожелают, в меди, свинце или железе. 4. Для лития и делания многих вещей из стали. 5. Для составления всяких притворных мраморов разных цветов. 6. В рези штемпелей для медалей и монет. 7. Для делания портретов из воску и в гипсе, которые подобны живым людям. 8. Для тесания фигур и кумиров в мраморе и камне, которые подобны живым людям. 9. Для делания декораций или прикрас и машин к театрам оперским и комедиантским. 10. Обязуется он взять в свою службу тех людей русского народа, которых его царское величество изволит ему дать ради научения и обучения тех художеств и ремесл, которые он сам знает»[1].

Как свидетельствует приведенный текст договора, вся творческая деятельность Растрелли, в соответствии с общей направленностью искусства петровского времени, определялась прежде всего практическими потребностями. Необходимы были статуи для украшения зданий и фонтанов, портреты современников, штемпеля для медалей и монет; в противоположность русской деревянной скульптуре, обладавшей большой экспрессивностью, но лишенной «живности», портреты и фигуры должны были быть «подобны живым людям»; значительно расширяются применяемые в скульптуре материалы (медь, свинец, железо, сталь, воск, гипс, порфир, мрамор, камень, искусственные мраморы).

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 59, л. 1212—1213 об.



К. Растрелли. Маска, снятая с лица живого Петра I. 1719 год.
Гос. Эрмитаж.

Оттесненный Леблоном как архитектор на задний план, Растрелли смог полностью развернуть свое крупное художественное дарование только в области скульптурного портрета, монументальной и декоративной пластики.

Работая до приезда в Россию в Париже, Растрелли был, очевидно, последователем знаменитого итальянского скульптора и архитектора Л. Бернини. В парижских работах Растрелли много берниниевской пышности и театрального великолепия. Не случайно французская критика XVIII столетия, с ее приверженностью к рационалистическим принципам, отрицательно оценила созданный Растрелли в 1700—1707 годах надгробный памятник маркизу де Помпонн[1]. Совершенно по-другому работает Растрелли в России, где в развитии светской скульптуры в петровскую эпоху значительную роль, в силу роста общественного значения личности, играет портрет. Растрелли создает целую серию превосходных портретов: Петра I, Анны Ивановны, Елизаветы Петровны, ца-

[1] Д. Рош. Контракт Растрелли на исполнение надгробного памятника маркизу де Помпонн. — «Старые годы», 1912, декабрь, стр. 40.



К. Растрелли. Бюст Петра I. Бронза. 1723—1729 годы.
Гос. Эрмитаж.



К. Растрелли. Бюст Петра I. Бронза. 1723—1729 годы.

Гос. Эрмитаж.

рицы Прасковьи Федоровны, царевны Наталии Алексеевны, А. Д. Меншикова и других.

В своих портретах, выполненных в России, Растрелли отказывается от сложившегося под воздействием Бернини типа барочного портрета, преувеличенно парадного и декоративного. Он стремится к наибольшему приближению к натуре, к передаче ее характерных, неповторимых, индивидуальных черт, внимательно изучает натуру, сознательно пользуется в работе над портретом слепками с лица портретируемого. На основе маски, снятой Растрелли с лица живого Петра, он создает знаменитую, единственную по своей непререкаемой достоверности, портретную голову Петра I (*стр. 461*). В ней скульптором были сохранены неуловимая мягкость контуров живого лица, характерные крепкие формы, небольшой заостренный нос, выступающие из орбит глаза. Вместе с тем Растрелли творчески оживил маску, передал характер и темперамент Петра; в лице выражена внутренняя энергия, волевое напряжение. От этой странной, небольшой круглой головы с грозным, почти свирепым взглядом веет неподдельной исторической правдой.

Портретные бюсты Растрелли — не станковые, а скорее монументальные произведения; в них выражен не только индивидуальный характер и темперамент человека, но и типические черты людей того времени, содержание и характер целой эпохи. В пышном и нарядном бюсте Петра I, сделанном «по обычаю римских императоров» (1723—1729; Гос. Эрмитаж), Растрелли сохранил без изменений портретные черты головы-маски Петра (*стр. 462, 463*). Однако поражавшая современников болезненная, с судорожно-мгновенным взглядом напряженность лица Петра приобретает в торжественном, величественном образе символическое значение, делает бюст Растрелли родственным и близким образу Петра I «Полтавы» Пушкина. Необычные пропорции бюста, энергичный поворот головы, неспокойные, взметнувшиеся драпировки, украшающие латы барельефы с батальными сценами и с изображением самого царя, «молотом и долотом» высекающего из каменной глыбы фигуру новой России, — все это говорит о личном мужестве Петра, о его энергичной внешней и внутренней политике. Все в бюсте Петра глубоко и органично связано в единое целое, подчиненное основной идее — созданию правдивого образа преобразователя России.

Исторически верно переданы в парадном бюсте характер и индивидуальные черты верного сподвижника Петра I — А. Д. Меншикова: властное, с орлиным носом и энергичным подбородком лицо, изрезанный морщинами лоб, хмурый, почти суровый взгляд (*стр. 465*). Героический костюм, военные сцены на латах, пышный парик — подобие гривы льва, придающий лицу особое благородство,— говорят о Меншикове как о талантливом полководце и «полудержавном властелине»[1].

[1] Бронзовый оригинал находился в собрании Т. Гагариной в Париже («Catalogue of the Exhibition of Russian Art». London, 1935, стр. 26, табл. 3). Бюст из Русского музея — воспроизведение в мраморе, выполненное в 1840 году.



К. Растрелли. Бюст неизвестного. Бронза. 1732 год.
Гос. Третьяковская галлерея.

В величии, решительности и напряженности Петра I, в надменности и внушительности Меншикова, в одухотворенности и выражении большой внутренней силы лица неизвестного (1732; Гос. Третьяковская галлерея; *вклейка*) подчеркнуты новые, типичные черты людей той эпохи.



К. Растрелли. Бюст А. Д. Меншикова. 1727 год. Мраморное воспроизведение 1840 года.
Гос. Русский музей.

Портретный образ царицы поднят на высоту символа в статуе Анны Ивановны (*стр. 466, 467*). В торжественно-неподвижной позе застыла «рослая и тучная, с лицом более мужским, чем женским», «страшная зраком», с крупными и грубыми чертами лица императрица, изображенная, очевидно, в момент какой-то торжественной церемонии. Надменный взгляд и повелительный жест руки со скипетром, мальчик-арапчонок, резко контрастирующий своей подвижностью с тяжелой, массивной фигурой царицы, необычайное богатство по-ювелирному прочеканенных и сплошь украшенных золотом и драгоценными камнями царских одежд и затканной орлами горностаевой мантии — все в статуе Анны Ивановны с редкой убедительностью говорит об эпохе, о глубоком проникновении Растрелли в противоречивый мир русской действительности этого времени. Здесь и деспотизм русской самодержавной власти, и характерное для жизни социальной верхушки русского общества слияние азиатской пышности с изощренной роскошью западноевропейской придворной культуры.

Не поступился Растрелли реалистическим содержанием в угоду пышной декоративности, диктуемой представительностью царских портретов, и в нарядно оформленных барельефных портретах Петра I, Анны Ивановны и Елизаветы Петровны (Гос. Эрмитаж). И в них Растрелли остро и убедительно подчеркивает портретное начало. И в них ему удалось выразить характер и темперамент изображенных—грозное величие Петра I, застылость и неподвижность Анны Ивановны, кукольную миловидность тучной Елизаветы Петровны.

Реалистические тенденции в творчестве Растрелли развивались в сфере официального искусства, идеологическая направленность которого не допускала



К. Растрелли. Статуя Анны Ивановны с арапчонком. Бронза. 1741 год.
Гос. Русский музей.



К. Растрелли. Статуя Анны Ивановны с арапчонком. Деталь.
Гос. Русский музей.

господства простой и обыденной формы, особенно в портрете. Вот почему в работах Растрелли, сдержанных и суровых по содержанию, все же наличествуют черты, характерные для барокко — торжественная величавость построения, пространственная объемность пластических масс, пышность силуэтных очертаний, стремление подчеркнуть богатство нарядов и драпировок. Скульптурные массы как бы находятся в непрерывном движении, отдельные формы без резких граней перетекают одна в другую. Разнообразная по тону патинировка усиливает своей живописностью общее впечатление нарядности и торжественности целого.

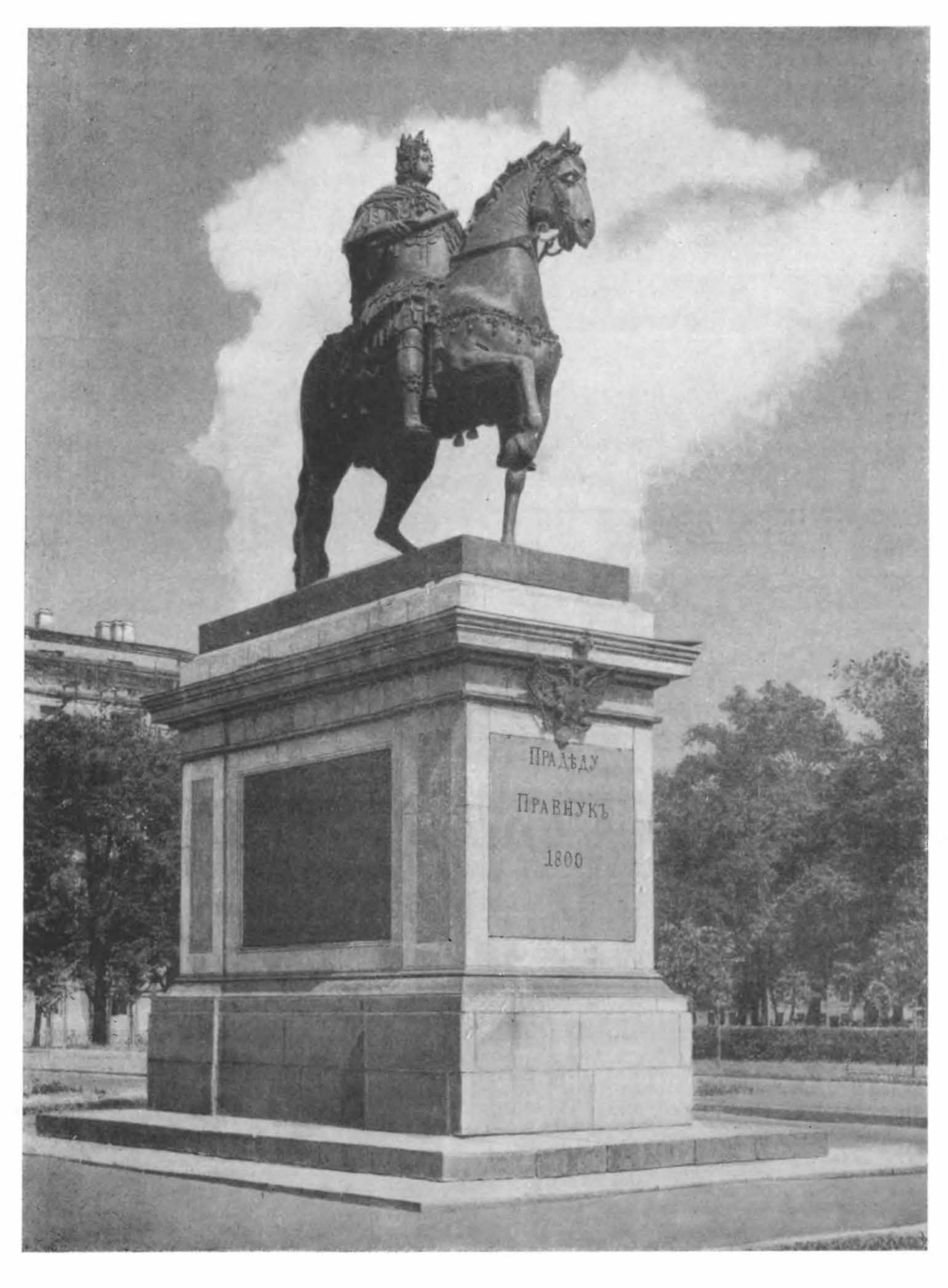
В своих произведениях Растрелли с большой последовательностью и логикой развивает новые, прогрессивные тенденции барочной скульптуры. Фигура Анны Ивановны неразрывно связана с окружающим ее пространством; движение свободно развертывается в глубину, ширину и по вертикали, что придает статуе особую жизненность. С большим тактом, не подражая барочным «мерцающим рефлексам», претворяет Растрелли живописное начало в обработке фактуры. Ювелирной чеканкой, цизелировкой и патинировкой бронзы (Растрелли, по-видимому, не работал в России в мраморе) не только усиливается внешняя нарядность и пышность, но и подчеркиваются элементы, существенные в плане реалистического раскрытия образа; богатство наряда Анны Ивановны в его иллюзионистически-осязательной передаче не скрывает, а, наоборот, выявляет облик «страшной зраком» царицы. В драгоценное, как церковный оклад, оформление статуи Анны Ивановны властно вмешалось искусство русских чеканщиков, которые были привлечены для отделки статуи[1].

Могущество новой Российской империи нашло убедительное выражение в монументальных произведениях Растрелли. В 1720 году Растрелли, по заказу Петра I, сделал модель конной статуи[2]. Эта модель представляла собой довольно сложную группу: «...портрет на лошади и под лошадью Зависть, при том статуев, являющих шесть добродетелей; на одном краю внизу статуя, изъявляющая реку с четырьмя купиды, на другом краю глобус с четырьмя купиды, на пьедестале четыре басерлева [барельефа] и вкруг цокола басерлев; покрыта маметалою»[3]. Сохранился рисунок Растрелли одного из вариантов проекта (ЦГАДА), выразительно характеризующий Петра I как императора и победителя: богиня Победы венчает Петра лавровым венком; вместо «добродетелей»

[1] Об активном участии русских мастеров в отливке и отделке статуи Анны Ивановны, одна чеканка которой продолжалась три года (см. П. Петров. Очерк истории скульптуры в России. — «Вестник изящных искусств», 1890, стр. 79), убедительно говорят архивные документы. В частности, неоднократно упоминаются «скульптурного дела мастер» Андрей Хрептиков, находящийся при скульпторе Растрелли, ученик чеканного дела Е. Кадников, Гаврила Козьмин и другие (ЦГАДА, ф. Канцелярии от строений, оп. 2, д. 16, л. 637—640, 747, 766—767; д. 25, л. 107—109, 200—202, 444—445).

[2] Об этом заказе Растрелли писал в своем прошении 1733 г., что Петр 15 апреля 1720 г. приказал ему «сделать модель маленькой своей персоны, верхом, со подстольником, укращен басерели его и персоною монаршескою, со многими торжественными украшениями» («Сборник имп. Русского исторического общества», т. 108. Юрьев, 1900, стр. 239).

[3] Там же, стр. 244.



К. Растрелли. Памятник Петру I в Ленинграде. 1720—1724 годы; отлит в бронзе в 1745—1746 годах.

изображены по углам четыре скованные, полулежащие на трофеях фигуры; на цоколе помещен барельеф с изображением Полтавской баталии. В связи с работой над памятником Петру архитектор Микетти получил от папы римского разрешение на снятие слепка на «отлитие статуи императора Константина» в Риме[1]. В 1724 году конная статуя Петра I была готова, но отлита из бронзы только в 1745—1746 годах *(вклейка и стр. 469, 471)*.

И отливка, и установка конной статуи Петра I полны драматических моментов[2]. С оставшимся после Петра большим наследием в области монументального искусства можно было справляться только по частям: Екатерина заботится о Триумфальном столпе, Елизавета Петровна поручает Растрелли в 1743 году отлить сразу и конную и пешую статуи Петра I по «апробованным моделям». Помощником Растрелли определяется «штукатурного дела мастер Александр Мартели», знающий искусство «делать отливки из меди и серебра». После смерти в 1744 году Растрелли дело продолжает его сын, архитектор В. В. Растрелли, которому в 1745 году направляется в помощь главный литейный мастер Степан Копьев[3]. В 1753 году ставится вопрос об изготовлении «к украшению пьедестала сделанного портрета . медных четырех скляв [фигур рабов], кранштейнов и барельефов». В 1755 году приказано конную статую «чеканною работою расчистить»; тогда же Мартелли изготовляет модели для украшения пьедестала. Однако к 1761 году из-за отсутствия денег все работы по завершению конного монумента прекращаются. Полностью прекращаются работы и над пешей статуей Петра I; деревянная раскрашенная статуэтка Петра I работы неизвестного скульптора (Гос. Русский музей) в какой-то мере, быть может, отражает этот неосуществленный памятник.

Лишь в 1764 году снова предлагается полностью закончить конную статую. Однако уже отлитый в бронзе памятник не понравился Екатерине II, и та его не пожелала «апробовать». Созданный Растрелли величественный образ Петра I не укладывался в новые эстетические нормы классицизма XVIII века. «Император в римском, орлами украшенном одеянии держит в правой руке булаву Сие изображение отлито чисто и тонко, но гораздо уступает памятнику на Петровской площади находящемуся, как в рассуждении образа представ-

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. I, д. 53, л. 218.

[2] Вопрос о времени выполнения большой модели конной фигуры Петра I остается пока неясным. «Конную статую он [т. е. Растрелли] надеется кончить еще до возвращения государя из Москвы, если только его величество не очень поспешит им»,— записал в своем дневнике 8 февраля 1724 года Берхгольц, еще раньше (25 апреля 1723 г.) отметивший, что Петр I «недавно был у графа и остался очень доволен моделями» («Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца», ч. 4, стр. 16; ч. 3, стр. 59). Очевидно, в этих записках речь идет не о маленькой, а о большой модели, что подтверждается и архивными документами, где упоминается «модель большого коня», «модель персоны его имп. величества, сидящего на великом коне».

[3] Прямое участие Растрелли-сына в подготовке к отливке из бронзы конной статуи Петра подтверждается им самим: «Я сделал рисунок плана пьедестала для установки конной статуи императора Петра Великого, равно как и модель из дерева, по которой названная статуя была вылита из бронзы под руководством моего покойного отца» («Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1. М., 1940, стр. 27).



К. Растрелли. Памятник Петру I. Вид сбоку.

ления, так и в рассуждении выразительности и изящности вообще»[1]. Одному только Павлу I импонирует величавая торжественность произведения Растрелли, и памятник, с надписью «Прадеду правнук», находит, наконец, в 1800 году свое место перед Михайловским замком.

При определении места установки памятника с самого начала избирались наиболее значительные в архитектурном ансамбле города площади Петербурга. Сам Петр I предполагал поставить свою конную статую либо на Царицыном лугу (на главной Троицкой площади уже стоял «Торжественный пирамид»), либо на площади перед зданием Двенадцати коллегий на Васильевском острове, где «определил... быть соборной церкви, которой и модель имеется, так же и статуи медной вылитой поставленной быть намерено»[2]. Стоящим перед зда-

[1] И. Георги. Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794, стр. 115.

[2] А. Богданов и В. Рубан. Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга, стр. 126.

нием Двенадцати коллегий изображен памятник и на плане Петербурга М. И. Махаева 1753 года. Архитектор В. В. Растрелли проектировал установку памятника в центре площади, перед вновь построенным Зимним дворцом, где памятник должен был стоять, охваченный грандиозной, в два ряда колоннадой. М. В. Ломоносов составил несколько вариантов надписей, которые должны были, очевидно, украшать пьедестал памятника[1].

Не сразу нашел свое место памятник и перед Михайловским замком: сначала «пожалованный» Павлом I Адмиралтейству, он должен был стоять «на берегу Кронштатского Петра Великого каналу, на удобном к тому месте по избранию Адмиралтейской коллегии»[2]. Был апробован 2 марта 1799 года рисунок для пьедестала, но на следующий день приказано было отправку памятника в Кронштадт «остановить», так как решено было поставить его перед Михайловским замком[3].

При работе над конным памятником Петру I Растрелли, безусловно, опирался на богатые традиции мирового искусства в области создания величественного образа победителя-полководца, торжественно восседающего на спокойно идущей лошади. Но Растрелли в то же время далек от своих ближайших предшественников: в его монументе нет ни элегантности французских конных статуй, ни театральной пышности известного берлинского памятника великому курфюрсту работы Шлютера. В торжественном молчании, с высоким чувством достоинства государственного деятеля и полководца, без высокомерия и гордой самоуверенности восседает Петр на могучем, «шагом звенящим идущем» коне (*вклейка и стр. 469, 471*). Величавая фигура, полная эпического пафоса, составляет единый монолит с конем; торжественный жест правой руки с жезлом полководца выражает решительность. Памятнику в целом присуща большая внутренняя сила, сказывающаяся в полном господстве всадника над конем. Увенчанная лавровым венком голова,

[1] Наиболее известны варианты надписи, относящиеся к 1750 году:

Се образ изваян премудрого героя,
Что ради подданных лишив себя покоя,
Последний принял чин и царствуя служил,
Свои законы сам примером утвердил,
Рожденный к скипетру простер в работу руки.
Монаршу власть скрывал, чтоб нам открыть науки.
Когда он строил град, сносил труды в войнах,
В землях далеких был и странствовал в морях,
Художников сбирал и обучал солдатов,
Домашних побеждал и внешних супостатов;
И словом, се есть Петр, отечества отец...
Но образом его красуется сей град,
Взирая на него, перс, турок, гот, сармат,
Величеству лица геройского чудятся
И мертвого в меди бесчувственной страшатся.

(*М. Ломоносов. Стихотворения. М., 1948, стр. 110*).

[2] П. Столпянский. В старом Петербурге. Памятник Петру I. — «Старые годы», 1913, июль — сентябрь, стр. 212.

[3] Там же, стр. 212—213.



К. Растрелли. Памятник Петру I в Ленинграде. Деталь.

отмеченная выражением суровой одухотворенности, прекрасно гармонирует с героикой наряда «римского императора».

В своем монументе, полном величавой торжественности и красоты, Растрелли убедительно и искренне прославляет силу и могущество русской государственной власти. Он находит особый, соответствующий содержанию пластический язык, мужественный, простой и ясный; он добивается органической слитности массы и силуэта с пространством. В четкой определенности всех форм, в отказе от барочной сложности движения и помпезности пышных драпировок чувствуется творчески осознанная мастером традиция античных пространственных представлений. В памятнике Петру I нет «тусклых» сторон; архитектонически строго и ясно используя активность бронзы, строит Растрелли свой монумент. Всадник легко и без усилий утверждается в пространстве открытой площади. Могучая фигура Петра I воспринимается со всех сторон с абсолютной ясностью и законченностью.



К. Растрелли. Нептун. Бронзовая статуэтка. 1725 год.
Гос. Русский музей.

Деятельное, оптимистическое начало и неспокойный, созидающий дух петровской эпохи дают о себе знать и в декоративной скульптуре, выполненной Растрелли для Стрельны, Петергофа, Летнего сада и других дворцово-парковых ансамблей. Своеобразные, гермообразной формы столбы, с энергично вылепленными головами бородатых тритонов, подпирающие стенки бассейна Большого каскада в Петергофе, барельефы, прославляющие морское могущество России, в своей живой пластической трактовке, непринужденности движения и свободе композиции созвучны расстилающейся перед дворцом водной стихии и каскаду падающих по ступеням грота водных масс. Эти барельефы говорят о большом чувстве природы у Растрелли, о его умении слить декоративную скульптуру с архитектурой и пейзажем[1]. Два мощных маскарона Нептуна и Вакха, выполненные Растрелли по рисункам М. Г. Земцова, увенчивают верхнюю площадку грота. По-видимому, с декоративным оформлением Петергофа связана и находящаяся в

[1] Вопрос о барельефах на Большом каскаде в Петергофе пока остается неясным. Н. И. Архипов упоминает как самостоятельного мастера рядом с К. Б. Растрелли вольного литейщика Ф. Паскаля Вассу,

Русском музее бронзовая статуэтка Нептуна (1723), крепкого, приземистого, с прекрасно проработанной мускулатурой, в энергичном развороте (*стр. 473*)[1].

Творчество Растрелли, обязанного работать по договору «в рези штемпелей для медалей и монет», не могло не отразиться и на медальерном искусстве. В частности, к его барельефным портретам Петра I близка медаль в честь графа Ф. А. Головина; не без влияния вышеупомянутых портретных медальонов создавались медали и монеты с изображениями Анны Ивановны и Елизаветы Петровны.

Растрелли не только брал к себе, согласно договору, на службу, «ради научения и обучения тех художеств и ремесл, которые он сам знает», русских мастеров и ремесленников, но и пытался организовать в России профессиональную школу скульптуры[2]. Однако отсутствие необходимых академических условий мешало систематической учебе. После Растрелли не осталось ни одного мастера со званием скульптора. Самое искусство Растрелли становится непонятным и чуждым для последующей, более утонченной, дворянской культуры. Но народное искусство не прошло мимо творчества Растрелли, оценило простоту и величественность созданных им образов, творчески использовало, с оттенком иронии, в резьбе на кости и дереве портреты Елизаветы Петровны, конную статую Петра I, придав всему черты социальной заостренности и сочно и нарядно раскрасив их[3].

Только в тесной связи с передовой культурой русского общества смог Растрелли так убедительно выразить новое сознание эпохи. При этом важно подчеркнуть, что реалистический метод Растрелли несомненно восходит своими корнями к традициям великого искусства Ренессанса.

обязавшегося по договору «лить всякие штуки медные и свинцовые» и выполнившего несколько барельефов Большого каскада (Н. Архипов. Сады и фонтаны XVIII века в Петергофе. Л., 1936, стр. 91). Однако часть приписываемых Вассу барельефов по стилистическим признакам можно отнести к работам К. Оснера («Несс и Деянира», «Нептун на берегу моря», «Нарцисс»—см. выше, стр. 442); в других барельефах стилистические отличия от сделанных Растрелли не так уже значительны, чтобы искать для них особого по темпераменту и стилю скульптора. Необходимы дополнительные изыскания и по вопросу о связи барельефов Большого каскада с барельефными изображениями морских сцен на цилиндрах из лаборатории Нартова. Барельефы Большого каскада в стилистическом отношении можно разделить на две группы: первая — работы Растрелли, отличающиеся свободной композицией, обобщенной, живописно-пластической трактовкой форм, богатой изобретательностью в тематике и большим декоративным чутьем; вторая—работы Оснера, очень робкие по замыслу и выполнению, имеющие тенденцию к графической прорисованности, к застылости движения и неподвижности фигур.

[1] Статуя Нептуна должна была, по проекту Леблона, венчать кровлю Большого дворца; для украшения одного из фонтанов Растрелли выполнял фигуру Нептуна на колеснице с дельфинами (Н. Архипов. Указ. соч., иллюстрации на стр. 7, 75).

[2] В своем письме к Петру I в 1717 г. Растрелли подчеркивал: «не только желаю... работу по контракту моему исполнять, но и притом российским людям обо всем моем искусстве полное обучение дать» (ЦГАДА, Дела о выездах, 1718 г., д. 1, л. 21—22).

[3] В духе традиций народного искусства раскрашены, например, рельефы Петра I (музей во Владимире) и Елизаветы Петровны (Гос. Русский музей). В ряде барельефов с изображением Елизаветы Петровны (Гос. Эрмитаж), в плакетке с изображением Елизаветы Петровны, сделанной с медали на коронование (Гос. Русский музей), но с несомненными следами влияния статуи «Анны Ивановны с арапчонком», можно говорить уже о проявлении народных пластических традиций и в трактовке формы.

ТРИУМФАЛЬНЫЙ СТОЛП В ПАМЯТЬ ПЕТРА I И СЕВЕРНОЙ ВОЙНЫ

Государственные тенденции искусства петровского времени получили яркое выражение в Триумфальном столпе, задуманном как памятник в честь победоносного окончания Северной войны. Увенчанный фигурой Петра I, Триумфальный столп был предназначен для украшения главной площади новой столицы; многочисленные статуи у подножия и 34 барельефа с лаконичными, выразительными надписями призваны были рассказывать о славных подвигах русского народа, армии и флота[1].

Выдвигая идею этого грандиозного памятника, царь, конечно, знал римские триумфальные колонны. Кроме того, в 1698 году он был в Лондоне, на столпе, «с которого весь Лондон знать»[2]. Но все же слишком односторонне звучит утверждение Я. Штелина о прямой подражательности Триумфального столпа римской колонне Траяна, поскольку заимствованная с Запада форма имела традиции в русской культуре как допетровского, так и петровского времени. Как живое наследие византийской культуры, константинопольская триумфальная колонна Юстиниана, увенчанная фигурой императора с державой в руке, часто изображалась на русских иконах[3]. В 1682 году стрельцы потребовали воздвигнуть в Москве, на Красной площади, столб, перечислявший их заслуги и содержавший в знак бесчестия имена казненных ими бояр[4]. Наконец, идея общественного памятника была своеобразно использована и самим Петром в 1696 году в поставленном на Красной площади в Москве каменном четырехстороннем столбе, вокруг которого были положены трупы казненных заговорщиков; с каждой стороны к столбу были прибиты жестяные листы с перечислением их преступлений[5]. В то же время Петр ввел обычай отмечать празднование военных побед постановкой триумфальных ворот и арок с многочисленными живописными и скульптурными украшениями.

Непосредственными предшественниками Триумфального столпа могут считаться проект пирамиды, составленный в 1717 году Н. Пино, гравюра П. Пикарта 1717 года с проектом пирамиды и «Торжественный пирамид» в память сражения при Гренгаме. Проект памятника Петру I Пино в форме пирамиды должен был «передать потомству память о великом монархе» и включал в себя три барельефа, изображавших главные победы Петра и украшения из

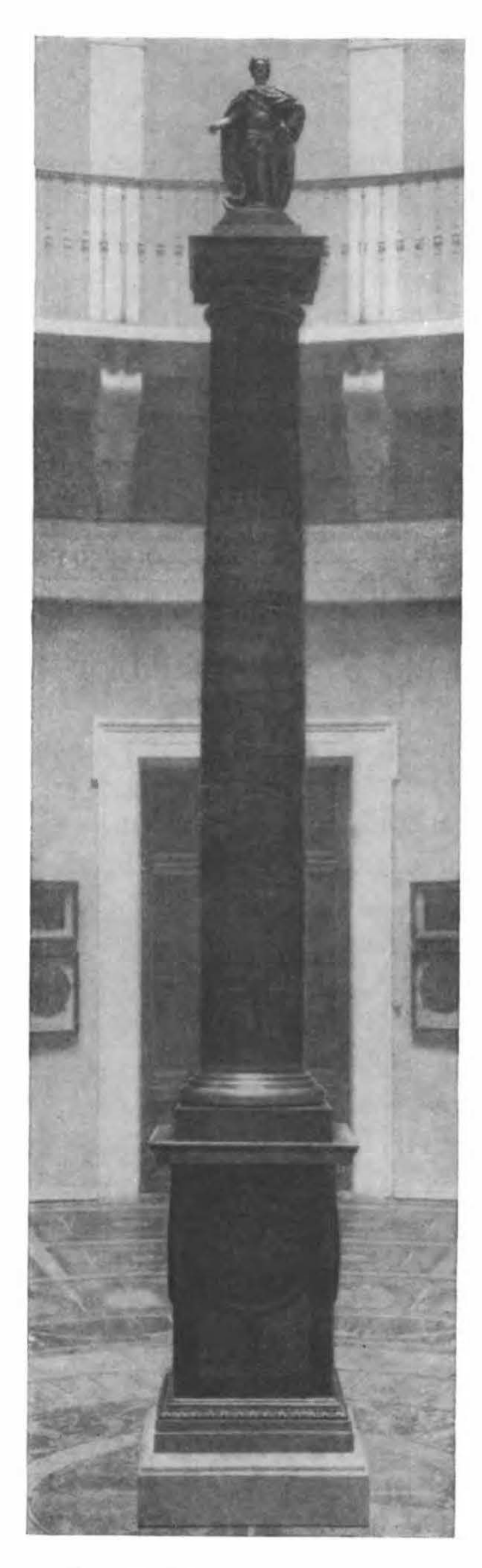
[1] Мысль об украшении центральной площади Триумфальной колонной была значительной и в идейном, и в художественном отношении. Триумфальная колонна должна была стать центром вливающихся в площадь улиц; не загораживая окружающих зданий, она призвана была войти органической частью в архитектурный ансамбль площади.

[2] М. Богословский. Петр I, т. II. М., 1941, стр. 367. Вероятно, это был так называемый «Монумент» — колонна, воздвигнутая К. Ренном в память о пожаре 1666 года.

[3] Например, иконы «Чудо Федора Тирона» новгородской школы XV века и «Покров» московской школы начала XVI века (Гос. Русский музей, № 2114, 2106).

[4] «История СССР», т. 1. Изд. 2. М., 1948, стр. 539.

[5] М. Богословский. Петр I, т. I. М., 1940, стр. 393.



Модель Триумфального столпа (реконструкция). 1721—1730 годы.
Гос. Эрмитаж.

трофеев[1]. «Пирамида четырех фрегатов» в честь Гренгамской победы была воздвигнута на Троицкой площади, где в петровское время происходили торжественные празднества[2]. Пирамида была богато украшена декоративной скульптурой и живописью[3]. На гравюре Пикарта «Петр Первый, царь и повелитель всероссийский»[4] изображена пирамида, окруженная портретами-медальонами великих князей и царей, состоящая из девяти массивных блоков, суживающихся кверху и книзу; она увенчана статуей Петра I в латах и царской мантии, с жезлом в руках. На блоках пирамиды с лицевой стороны изображены барельефы, представляющие наиболее прославленные петровские баталии.

В этих композициях, с движущимися в клубах дыма войсками, с поверженными солдатами и конями, с группами сдающихся в плен шведов, как и в большой сцене морского боя в центре гравюры, уже намечена в общих чертах будущая батальная тематика многих барельефов Триумфального столпа.

Архитектурный замысел Триумфальной колонны принадлежал Растрелли. Зная, как архитектор, античные колонны Траяна и Марка Аврелия в Риме, подробно изученные Виньолой, и колонны, установленные в Париже и Лондоне, Растрелли, однако, принял за исходный образец ренессансный тип триумфальной колонны, теоретически разработанный Л.-Б. Альберти[5]. Он обо-

[1] См. Д. Рош. Рисунки Николая Пино, предназначенные для России. — «Старые годы», 1913, май, стр. 10—11.

[2] Эта триумфальная пирамида воспроизведена на гравюре А. Зубова 1720 года «Торжественный ввод в Санкт Петербурх взятых шведских фрегатов»; см. также: А. Богданов и В. Рубан. Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга, от начала заведения его, с 1703 по 1751 год. СПб., 1779, табл. 71.

[3] В 1721 году Каравак пишет «шесть картин эмблемов и виктория, которые на пирамиде большой» (А. Успенский. Словарь художников, в XVIII веке писавших в императорских дворцах. М., 1913, стр. 95).

[4] Д. Ровинский. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895, стлб. 521.

[5] Л.-Б. Альберти. Десять книг о зодчестве, т. I. М., 1935, стр. 270—273.

гащает памятник скульптурой, вводит восемь героико-символических фигур, покрывает цоколь, пьедестал и колонну барельефами (*стр. 476*).

Триумфальный столп не был поставлен как памятник ни при Петре I, ни при его преемниках, хотя гравюра 1760 года и изображает его украшающим нарядную и оживленную площадь Васильевского острова. Не была полностью закончена и собрана даже модель Триумфального столпа, реконструированная лишь в 1938 году[1]. И все же, благодаря сохранившимся фрагментам модели и ее барельефам, особым светом осветилась история русского искусства петровского времени — с такой своеобразной, неподражаемой силой переданы в них характер, мысли и чувства эпохи.

Петр I поручил Растрелли сделать модель Триумфального столпа в 1721 году[2], еще до заключения Ништадтского мира. Выполненная позднее модель представляла собой «столб вышиной 4 фута, на нем статуя императорская, внизу 8 фигур, оный столб разделен на 7 частей, в которых частях басерлевы виктории, на фризе орел, на пьедестале и на цоколе басерлевы»[3]. С этой первоначальной модели была исполнена увеличенная модель из бронзы[4].

Всей работой над Триумфальным столпом руководил Андрей Константинович Нартов (1693—1756), заведовавший царской токарной мастерской, единомышленник и советник Петра по организации русской Академии художеств, талантливый изобретатель ряда медальерных и токарно-копировальных станков и секретных артиллерийских орудий, бессменный руководитель художественно-ремесленных мастерских Академии наук (1736—1756). О художественной одаренности Нартова восторженно отзывался президент парижской Академии

[1] Реконструированная в 1938 году в Гос. Русском музее модель Триумфального столпа была в 1941 году передана в Гос. Эрмитаж, где сделали новый пьедестал, по рисунку Пино. По канону Альберти (указ. соч., стр. 273), венчающая столп статуя должна быть высотою не меньше $^1/_3$ высоты самого столпа. В эрмитажной реконструкции статуя составляет только $^1/_8$ часть колонны.

[2] Растрелли в «росписи» выполненных им работ, представленной к оплате в 1732 году Анне Ивановне, указывал, что в январе 1721 года Петр предложил ему «сделать оной образец: столб триумфальный, чтоб в нем явить и показать виктории, его величеством одержанные...» («Сборник имп. Русского исторического общества», т. 108, стр. 239). Прямое подтверждение о работе Растрелли над проектом Триумфального столпа содержится в «Дневнике» Берхгольца, в записях 1724 года. «Этот Растрелли, говорят, изготовляет две большие металлические статуи императора, одну пешую, другую конную, и они будто бы будут больше статуи Людовика XIV в Париже. По окончании их, он, как я слышал, сделает еще большую колонну, на которой будут изображены все победы императора» («Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца», ч. 4. М., 1903, стр. 15—16).

[3] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. 108, стр. 244 (официальное свидетельство Трезини, Еропкина, Земцова, Оснера и резного мастера Конрада Гана о работах Растрелли в связи с его прошением).

[4] П. Н. Петров предполагает, что Петр I, прежде чем решиться на расход по отливке большой модели из металла, захотел, чтобы Нартов выточил ее из дерева (П. Петров. Очерк истории скульптуры в России. — «Вестник изящных искусств», 1890, стр. 76). Невозможно согласиться с В. Васильевым, который считает, что бронзовые барельефы, находящиеся в Эрмитаже, не связаны с проектом монумента, а являются лишь копирами, предназначенными для вытачивания барельефов другого Триумфального столпа, «небольшого размера из слоновой кости», дополнительно заказанного Петром I Нартову. См. В. Васильев. К истории проектирования «Триумфального столпа». — «Сообщения Гос. Эрмитажа», VIII, Л., 1955, стр. 13—14.

наук[1]. Лучшие знатоки токарного дела в Европе восхищались его мастерством[2]. Красиво и архитектонически целесообразно сконструированы и многочисленные медальерно-токарные станки Нартова с изящными изгибами линий, с барочными волнообразными подставками и украшенными орнаментами станинами.

Модель Триумфального столпа создавалась Нартовым совместно с помощниками, но в работе над его отдельными частями участвовало несколько виднейших художников и скульпторов петровского времени. Каравак в 1718 году выполнил «12 портретов, сиречь чертежей триумфальной колонны совершенных, которую моделовал г-н Растрелли»[3]. Сам Растрелли, наряду с различными вариантами проекта столпа, сделал в 1723 году «великую барельефу восковую... баталью Полтавскую являющую»[4], а затем «модели вощаные, обронные налепных баталий на круглых плоских дубовых досках»[5]. Кроме того, к работе привлекались Растрелли-младший[6], скульптор и резчик Пино, который в 1725 году вылепил «вощные модели» для «медного столба, на котором разные баталии»[7], флорентинский мастер Зингер, исполнивший медный патрон «Взятие Риги»[8], и другие мастера.

В 1723 году Петр I поручил Нартову выполнить Триумфальный столп из кости[9]. Вероятно, в прямой связи с этим в том же году, по приказу Петра I, Растрелли выполняет «великую рисунку по образец столба, которая репрезентовала все виктории», сделанные, по его собственным словам, «для токарного употребления»[10]. Это был архитектурный контурный рисунок без эскиза барельефов[11]. В том же 1723 году вновь обращаются к Растрелли «для сочинения моделей к столпу». В ответ тот обещает «делать все модели к вышеозначенному столпу без обязания моего в литье и чищенье» и указывает, что «вышереченный столп будет в десять патронов и для сочинения токмо моделей из воску надлежит мне за работу 1200 рублей»[12].

[1] См. А. Бриткин и С. Видонов. Выдающийся машиностроитель XVIII века А. К. Нартов. М., 1950, стр. 67.

[2] В 1718 году Нартов был послан «в окрестные государства для токарных машин и прочих тому принадлежащих дел» (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 69, л. 150—154). Нартов побывал в Берлине, Лондоне, Париже.

[3] А. Успенский. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913, стр. 95.

[4] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. 108, стр. 239.

[5] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. IV. СПб., 1887, стр. 595.

[6] ЦГАДА, ф. Правительствующего Сената, кн. 7/104, л 550—555.

[7] Н. Врангель. Скульпторы XVIII века в России.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 287, прим. 32.

[8] «Материалы для истории имп. Академии наук», т. IV, стр. 594.

[9] По словам Нартова, Петр приказал ему делать «триумфальный столб», на котором будут изображены «все бывшие в прошедшей войне славные и счастливые баталии... имеет выточен быть из кости и с протчими фигерами и орнаментами и с преславными украшениями...» (ЦГАДА. Кабинет Петра I, отд. II, д. 86, л. 15 и об.).

[10] «Сборник имп. Русского исторического общества», т. 108, стр. 240.

[11] «Рисунок на александрийской бумаге не вытушеван и без басерливов, ордена дорического» (там же, стр. 244).

[12] Донесение Растрелли Петру I от июня 1723 года (архив Гос. Русского музея).



К. Растрелли и А. Нартов. Создание Петербурга.
Барельеф пьедестала модели Триумфального столпа.
Гос. Эрмитаж.

С 1725 года, после смерти Петра I, Триумфальный столп становится настоящим детищем Нартова[1]. Развивая бурную деятельность, он всячески торопится с завершением работы над бронзовой моделью. В 1726 году Нартов доносил в Кабинет, что мастер-литейщик Шпек «вышеупомянутый столб глиною и воском нафурмовал, а ныне на оном столбе содержит вообразить фигуры всех баталий воском»[2]. Вскоре он затребовал из Берг-коллегии мастера Шульца «для вылепления восковых моделей» и Фридриксона для расчищения медных патронов, а из Городовой канцелярии — Пино «для вспоможения вылеплять

[1] См. «Материалы для истории имп. Академии наук», т. IV, стр. 585—610 (опись вещам, находившимся в лаборатории Нартова, от 10 марта 1741 года). В процессе работы над моделью Триумфального столпа Нартов выступал не только как главный руководитель всего дела; несомненно также его активное участие в компоновании большинства барельефов. В связи с этим важно отметить указание самого Нартова, встречающееся в описи 1741 года: «на доске дубовой вощаная обронная модель Полтавской баталии, сделана мною» (там же, стр. 594).

[2] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 78, л. 1169 и об.



К. Растрелли и А. Нартов. Взятие Шлиссельбурга.
Барельеф пьедестала модели Триумфального столпа.

Гос. Эрмитаж.

восковые модели»[1]. Преодолевая все трудности, Нартов все же добился того, что к 1727—1730 годам все части Триумфального столпа (8 цилиндров колонны, 4 барельефа на пьедестале и 23 круглых барельефа) были, наконец, выполнены в бронзе[2]. Однако, опасаясь новых осложнений и проволочек, Нартов в дальнейшем решительно отказывается от помощи мастеров-иностранцев и предлагает: «Дабы оное дело вручено было мне отправлять российскими мастеровыми людьми, которые искусство имеют в чеканных работах, и где я оных мастеровых людей сыщу в Санкт-Петербурге или в Москве и чтоб оных людей ко мне

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 78, л. 1169 и об.

[2] «А по справке в Канцелярии главной артиллерии и фортификации в прошлых 1725 и 1726 и 1728 годах по определениям главной артиллерии, по требованию оного Нартова, упоминаемый Триумфальный столб во артиллерии зделан и в 1730 году отдан ему, Нартову. В том же 1730 году, по требованию оного Нартова, вылиты во арсенале в дополнение того Триумфального столба плоских десять патронов, которые, как он словесно объяснил, состоят в готовности» (ЦГАДА, ф. 248, кн. 807, л. 789).

определить указом»[1]. Нартов собирает вокруг себя группу русских мастеров (Семен Воинов, Петр Семенов, Никита Званов и Илья Варякин, ученики Иван Леонтьев и Андрей Коровин), поручив им всю работу по расчистке и чеканке барельефов.

Из огромного числа архивных документов — донесений, приказов, заявлений и сообщений различных художников, скульпторов, архитекторов, ремесленников и, прежде всего, из личных писем самого Нартова—следует со всей очевидностью, что в истории создания Триумфального столпа было несколько периодов, существенно отличавшихся один от другого как в отношении мастеров, попеременно возглавлявших все дела, так и в отношении взглядов на существо, смысл и назначение столпа, господствовавших при дворе преемников Петра I.

Сам Петр, задумав создание столпа, смотрел на него как на памятник великих побед, приведших к образованию могучей русской державы. Едва ли у него была даже мысль о прославлении своей собственной персоны. После его смерти все изменилось. Екатерина I уже считала, что столп должен прославлять не только русские победы над Швецией, но и Петра I, и даже прежде всего его самого[2]. С этого времени на первое место в постройке столпа выдвигается Нартов, который возглавляет все дело в течение многих лет. Все, что лепили, резали, рисовали последующие участники коллективной работы над столпом, было значительно видоизменено, в силу чего мы вынуждены всем ходом процесса создания столпа рассматривать последний как работу Растрелли — Нартова, в которой от русского искусства безусловно больше, чем от иноземного. Все рельефы — прямые потомки деревянных резных рельефов царских и патриарших мест знаменитых русских церквей.

Барельефы Триумфального столпа созданы на основе глубоко продуманной идейной программы. Ясные и точные в композиции и форме, с четкими, лаконичными объяснительными надписями, эти барельефы горячо и убедительно повествуют о славных воинских подвигах русского народа. На пьедестале должны были разместиться четыре барельефа[3]. На восьми круглых цилиндрах стержня столпа предполагалось представить знаменитые петровские баталии[4]. Кроме того, столп должны были украшать двадцать три круглых барельефа[5].

[1] ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 78, л. 1169 и об.

[2] В одном из своих донесений Нартов писал, что Екатерина I повелела ему в марте 1725 года «начатый триумфальный столб во окончание привесть для великой славы российского великого монарха Петра Великого» (ЦГАДА, Кабинет Петра I, отд. II, д. 86, л. 15).

[3] «Взятие Шлиссельбурга 1702», «Создание Петербурга 1703», «Взятие Нарвы 1704», «Битва при Калише 1706» (надписи сделаны на латинском языке).

[4] «Крепкому под Лесным шведу крепчайший Петр сломи выю 1708», «Россиский Сампсон шведского при Полтаве льва растерза 1709», «Крепкая ревелская стена потрясеся при Петре 1710», «Безопасная Рига не убежа от рук Петровых 1710», «Меч отца россиска пожре у Прута поганые турки 1711», «Фридрикштад торжество прославляет Петра перваго 1713», «Мужество Петрово при Ангуте явлено 1714», «Склонися древний Дербень вечному в славе Петру 1722».

[5] Портрет Петра I, портрет Екатерины I, «Нева не укрыла Канцов от российския пушки 1703», «Российский монарх утопи врага при Катарингофе 1703», «Силна ладия россиска на Чюдском озере 1704»,

Барельефы пьедестала Триумфального столпа трактованы просто, в духе жанрово-повествовательного рассказа. В барельефе «Создание Петербурга» при помощи ряда жанровых эпизодов, в которых участвуют крестьянин, солдаты и рабочий, символически изображено основание «Северной столицы» (*стр. 479*). Простой солдат является героем и в батальных сценах. Скромно, но в то же время торжественно и величаво выполняет он свой воинский долг.

Развернутые по всей плоскости круглых цилиндров барельефы стержня столпа с их суровыми историческими сюжетами, в большей мере, чем барельефы пьедестала, приближаются к государственному стилю монументов и официальных исторических документов. Новое содержание вызывает изменения в композиции и форме, изложение приобретает подчеркнуто возвышенный характер — в героическую правду вторгается символико-аллегорический элемент. Но основной художественный подход и здесь остается демократическим. Идейный пафос борьбы не заменен личным прославлением царя; в эпическом, полном оптимизма повествовании значительную роль играет народный типаж, иногда повторяющий известные уже образы русского солдата.

В последовательном чередовании композиций стержня столпа есть стремление избежать однообразия и монотонности. Барельефы распадаются на две группы: в одних преобладает любовь к рассказу, к повествованию, в других детальное изображение боя сопровождается выдвинутыми на первый план торжественно-церемониальными, не лишенными суровости, группами военачальников с Петром во главе, как, например, в барельефе «Крепкому под Лесным шведу крепчайший Петр сломи выю».

Столь же торжественно и на основе тех же композиционных принципов строится и барельеф «Российский Сампсон шведского при Полтаве льва растерза» (*стр. 483*), вся левая половина которого занята «генералитетом» во главе с Петром, правая — картиной боя. В группе генералитета много движения; в отдельных фигурах можно узнать портреты знаменитых «птенцов гнезда Петрова». Сражение изображено как широкое массовое действие: на переднем плане — энергичная схватка конницы и сплоченные ряды русских войск; на втором — в клубах дыма ожесточенный рукопашный бой; на горизонте виднеется окруженная крепостными бастионами Полтава. Героико-повествовательный элемент торжествует в барельефе «Безопасная Рига не убежа от рук Петровых»

«Сила Петрова разруши стены града Дерпта 1704», «Велие дерзновение великим Петром в Кронштате усмирися» (год не указан), «Митава свидетелствует мужество Петрово 1705», «У Петра под Добрым не без добрыя победы 1708», «Эльбин паде от десницы Петровы 1710»,» «Скипетр орла российска сокруши Динамент 1710», «Рука российска Пернов покорила 1710», «В Эренсбурге орел вогнездися российски 1710», «Бомба российска нашла место в Кексгольме 1710», «Крепость Выборгская паде пред Петром великим 1710», «Марс у Тонинга удивися мужеству Петрову 1713», «Гелсенфорс российским подчинися галерам 1713», «Не стерпя силы Петровы Штетин покорися 1713», «Страшен Петр при Пелкине явися» (год не указан), «Вазовская баталия» (год не указан), «Крепость Нейшлоса ослабела от руки Петрова 1714», «От галер российских не прекрыл Гренгам четыре фрегаты 1720», «Мирны во веки пребудем» (Ништадтский мир).



К. Растрелли и А. Нартов. «Российский Сампсон шведского при Полтаве льва растерза 1709». Барельеф стержня модели Триумфального столпа.

Гос. Эрмитаж.

(*стр. 484*). Здесь все соткано из жанровых мотивов: солдат держит под уздцы стоящую у дерева оседланную лошадь; Петр I указывает генералу на город; по траншеям идут солдаты с ружьями и знаменами на плечах; бьет в барабан барабанщик; стоящий рядом солдат забивает в ружье пулю; энергичные артиллеристы обстреливают горящий город. Однако, при всем обилии разрозненных жанровых мотивов, в барельефе достигнута внутренняя связь и согласованность отдельных частей композиции.

Художественная ясность и композиционная стройность при умении кратко и энергично выразить мысль в доступной и легко запоминающейся форме характерны и для двадцати трех круглых барельефов, с теми же демократическими типами солдат и военачальников, с вариациями уже знакомых фигур. И в этих барельефах нет пышной риторики апофеоза победителей или нарочитого подчеркивания жестокостей войны — все определяется естественными и вместе с тем благородными человеческими чувствами и переживаниями. В круглых барельефах резче, чем в барельефах пьедестала и стержня Триумфального столпа, сказывается воздействие народного творчества, народных вкусов и традиций, приближающих эти барельефы к лубку, с его стремлением выразить многое, порою не совсем ловко и грубовато, но с большой жизненной силой и правдивостью. В показе целого усиливается тенденция к ландкартной панорамности при отказе от правильного перспективного построения пространства. Широко используются типичные для народной гравюры приемы обратной перспективы.

Первые наброски, эскизы и модели батальных сцен Триумфального столпа исходили от Каравака, Растрелли, Пино, Зингера и других иностранных мастеров. К числу подобного рода образцов относятся также рисунок колонны, украшенной барельефами [1], и четыре гравюры по рисункам П. Мартэна-младшего,

[1] Е. Федосеева. Монумент Петра I.— «Сборник Гос. Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина», II. Л., 1954, табл. XIII—XV.



К. Растрелли и А. Нартов. «Безопасная Рига не убежа от рук Петровых 1710». Барельеф стержня модели Триумфального столпа.

Гос. Эрмитаж.

заказанные Петром I[1]. Однако все эти первоначальные проекты, источники и образцы были в дальнейшем подвергнуты творческой переработке, подчас весьма существенной. На основе разнообразного и пестрого материала из начальных оригиналов создавались подлинно русские произведения, органически объединенные и по содержанию и по форме единством основного замысла монументального памятника.

Нартову, трезвому конструктору и изобретателю, не могла не быть чуждой барочная, живописная система Растрелли. Нартов многое заимствует из барельефа Растрелли (Гос. Эрмитаж) с изображением битвы при Переволочне («Levenhopt 1709»), где тот почти с протокольной точностью и бытовыми подробностями передает общую картину боя[2]. Но Растрелли рассказал о событии равнодушно, не сумел раскрыть его внутреннюю сущность. Поэтому Нартов лишь отчасти использовал для модели Триумфального столпа барельеф Растрелли. С бо́льшим сочувствием он отнесся ко второй группе протооригиналов — к цилиндру «Взятие Риги», выполненному Зингером[3], и к барельефам «Взятие Ревеля» и «Сражение при Ангуте»[4]. Но и здесь, сохраняя жанрово-повествовательный рассказ, он вносит ряд небольших, но характерных изменений, придающих новый, приподнято-торжественный оттенок этим композициям. Особенно решительной творческой переработке подвергся барельеф «Сражение при Ангуте». В своем окончательном виде этот барельеф почти ничего не сохранил от протооригинала; в барельефе «Мужество Петрово при Ангуте явлено» вместо

[1] «Битва при Лесной» и «Полтавская баталия» Лармессена, «Битва при Переволочной» Симонно, «Битва при Гангуте» Бакуа.

[2] См. «К. Б. Растрелли старший (1670—1744). Каталог произведений выставки. Гос. Русский музей». Л., 1939, стр. 14. О принадлежности барельефа Растрелли говорит сходство с батальными сценами на бюсте и на медальоне Петра I его работы.

[3] Там же, стр. 15.

[4] Барельефы не сохранились. Фотоснимки слепков с них находились в музее Общества поощрения художеств.



К. Растрелли и А. Нартов. «Склонися древний Дербень вечному в славе Петру 1722». Барельеф стержня модели Триумфального столпа.

Гос. Эрмитаж.

хаотически сгрудившихся разбитых кораблей изображен грозный боевой строй, атакуемый русскими галерами. Первоначальная этюдно-живописная манера лепки барельефов не соответствовала торжественному стилю Триумфального столпа, и потому они были выполнены в иной, гравюрно-чеканной манере, родственной манере французского классицизма, которую Нартов мог усвоить во время пребывания в Париже.

Столь популярные в искусстве XVII — первой половины XVIII века символико-эмблематические представления[1] не могли не сказаться на барельефах Триумфального столпа. Они определили своеобразный характер надписей, так как считалось, что «известные образы и слова вместе сложены будучи составляют совершенный смысл»[2] и что «символ есть краткая надпись, состоящая в остроумном изречении немногих слов, совершенной смысл в себе заключающих; кои, будучи соединены с емвлемою, руководствуют нас к познанию другой вещи или повести, исторический, политический, нравственный или таинственный смысл, подобное сему или ознаменование содержащей»[3]. Можно отметить и прямые образные заимствования из иллюстраций «Символов и эмблемат»[4].

Барельефы Триумфального столпа глубоко связаны и с русской гравюрой, и с народным искусством, Топографическая ясная гравюра-чертеж «Осада Кексгольма» из «Книги Марсовой», изданной в 1713 году под редакцией самого Петра I[5], была просто переведена в пластическую форму в барельефе «Бомба россиска нашла место в Кексгольме». В гравюре «Осада Выборга», так же

[1] Ср. Н. Максимович-Амбодик. Емвлемы и символы избранные. СПб., 1788 (1-е изд.— Амстердам, 1705).

[2] Там же, л. 1 об.

[3] Там же, стр. VI.

[4] Там же, рис. 88.

[5] «Книга Марсова или воинских дел от войск царского величества российских». СПб., 1713, табл. 14.

как и в соответствующем барельефе, изображены два сходных архитектурных комплекса. Из другой гравюры был позаимствован для барельефа «Сражение при Калише» мчащийся во весь опор всадник[1]. В гравюре «Взятие Азова» (1699) Схонебека впервые изображена популярная в барельефах Триумфального столпа группа генералитета с Петром во главе[2].

Простотой и искренностью трактовки жанровых сюжетов барельефы Триумфального столпа отчасти перекликаются и с гравюрами второй половины XVII столетия. Не от Лармессена и не от Пино идут традиционные в русской гравюре XVIII века типы изящных всадников Триумфального столпа. Мы встречаем их уже на гравюрах Афанасия Трухменского, работавшего при московской Оружейной палате во второй половине XVII века. Барельефы Триумфального столпа, как уже отмечалось, близки и к лубку цельностью восприятия мира, многими композиционными решениями, системой распределения планов, применением обратной перспективы.

Барельефы Триумфального столпа, как официальный памятник петровского времени, не могли не отразить идейных установок господствующего класса. Группам генералитета отводится почетное место на первом плане; в некоторых барельефах они занимают половину всей композиции и в противоположность солдатской массе даются в большем масштабе. Однако создатели столпа сознавали огромную роль народных масс в исторических событиях того времени. Не случайно демократический типаж занимает столь значительное место в барельефах Триумфального столпа. Показанный здесь тип русского солдата — правдивый, реальный образ, соответствующий суровой исторической действительности.

Чистотою и просветленностью своего содержания барельефы Триумфального столпа резко отличаются и от протооригиналов, и от бесстрастных баталий в современной им живописи и гравюре. В барельефах не изображаются сцены сражений ради них самих, не показывается грубое торжество победителя или герой, попирающий поверженных врагов. В них с гордостью повествуется об одном из важнейших периодов русской истории; слитые в единую летопись отдельные эпизоды создают правдивый памятник героическим подвигам русского народа.

СКУЛЬПТУРА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

Значительное место в процессе формирования нового русского искусства принадлежит в середине XVIII века скульптуре. Для ее развития особенно характерно стремление воскресить традиции государственности искусства петров-

[1] «Книга Марсова или воинских дел от войск царского величества российских», табл. 5.
[2] Д. Ровинский. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895, стлб. 791.

ского времени, проявившееся и в отливке конной статуи Петра по модели Растрелли, и в настойчивых указаниях об изготовлении статуи «пешего Петра», и в повторении барельефов Триумфального столпа в «чертогах» царского дворца Троице-Сергиевой лавры, и в усилении активной роли скульптуры в декоративном убранстве дворцов, церквей, триумфальных арок. Вместе с тем, вследствие ослабления государственной дисциплины и роста значения придворно-аристократических кругов, скульптура уже не могла быть, как при Петре I, искусством столь же монументальным, а должна была приобрести черты развлекательности и декоративности. Другой особенностью скульптуры середины XVIII столетия было деятельное участие в ее развитии исконных русских мастеров и ремесленников. Замечательные традиции народного искусства умело используются ведущими архитекторами и скульпторами, под руководством которых русские резчики создают необычайные по размаху, красоте и совершенству декоративные ансамбли в новых дворцах Петербурга и пригородных резиденциях, с чисто светской роскошью украшают иконостасами церкви.

Вся эта праздничная, торжественная архитектура органически развивает объемно-пластические свойства древнерусского зодчества и творчески сливает их с элементами западноевропейского барокко. Большинство зданий того времени обильно насыщается пластическим декором. Лепные и резные украшения, густо покрывают стены интерьеров; сотни позолоченных деревянных или из белого камня ваз и статуй размещаются на фронтонах и парапетах, украшая блестящие, как серебро, крыши из белого железа и венчающие здание балюстрады. При пластической обработке стен и динамическом ритме их плоскостей, то прихотливо изгибающихся, то напряженно выступающих вперед, то отступающих вглубь, здание воспринимается зрителем как живое органическое тело, конструктивный костяк которого облачен в тесно облегающий его красочный, богатый, пластически декоративный наряд. Пространство, пластика и цвет сливаются в цельный и ясный синтетический образ.

Один из ведущих зодчих того времени — Растрелли-младший — широко пользуется для достижения нужных ему эффектов всеми средствами архитектурного, декоративно-пластического и живописного искусства. Но хотя многое делается в это время по заданиям, плану и рисункам самого Растрелли, не следует забывать, что он возглавлял громадный коллектив проектировщиков, строителей, скульпторов и декораторов. И подобно тому, как В. В. Растрелли осваивал и развивал в своем творчестве основные принципы национального русского зодчества, так и его помощники-скульпторы (Дункер, Роллан, русский мастер Валехин и др.) широко использовали художественные и технические приемы русской декоративной резьбы. Как никогда ранее в истории русского декоративного искусства нашли выражение огромный вкус русского народа, его удивительное уменье обращаться с материалом, добиваться в дереве слитности и свободы движения, свойственных только утонченной технике металлического литья, способность воплощать в хрупком материале все капризы художника.

Излюбленная в середине XVIII века декоративная система строится на богатой игре декоративно-орнаментальных элементов (включая и статуи), располагаемых по двум строго выдержанным направлениям — вертикали и горизонтали. Это вносит успокоение в барочную неистовость декоративного убранства, и в значительной мере нейтрализует живописную расплывчатость эффектов неравномерного освещения громадных фасадов с их яркой, мажорной окраской.

Движение нарастает последовательно от устремляющихся вверх колонн и пилястр, поддерживающих раскрепованные антаблементы и разнообразной формы фронтоны с фигурами на скатах, с картушами и арматурой в тимпанах, к венчающей здание скульптуре. Полосы из маскаронов, львиных масок, головок в шлемах, гребешков и рокайлей связывают здание по горизонтали.

Подлинным царством скульптуры были затейливые и изящные садово-парковые постройки, как царскосельские Эрмитаж и Монбижу, с необычайной щедростью, от подножья до конька кровли, украшенные десятками золоченых статуй, барельефами, вазами, гирляндами, картушами[1]. Подобная декоративная скульптура дышит такой неподдельной чувственностью и движением, что превращает архитектуру как бы в наделенный жизнью организм. Она неотделима от архитектуры, так как не рассчитана на свободное пространство ни в пропорциях, ни в масштабах, ни в фактуре, ни в окраске. С типичной для архитектуры Растрелли взволнованностью и темпераментностью она усиливает пластическую жизнь архитектурных форм и наглядно раскрывает общественное содержание украшаемых ею построек[2].

В пафосе дворцового строительства этого периода, с его грандиозным размахом, без скульптуры был бы немыслим барочно-патетический язык архитектуры. Сильные и грузные фигуры (особенно скульптуры Зимнего дворца), полные спокойного достоинства, гордые в позе и осанке, выразительные в своей телесной материальности, обращались не только к представителям господствующего класса, но и к народу. В них звучит «героическая правда» выросшего и окрепшего национального самосознания.

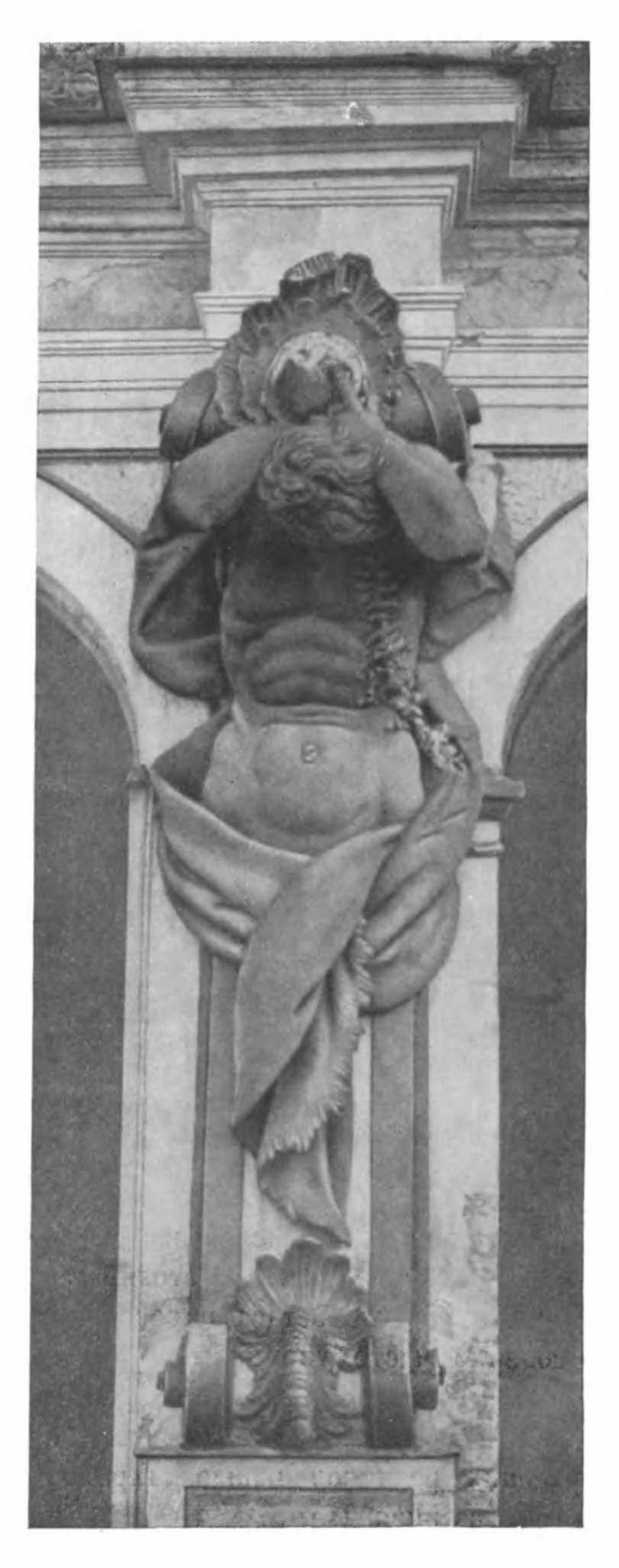
Весьма значительную роль играла скульптура и в декоративном убранстве внутренних помещений елизаветинских дворцов, в организации фантастически-сказочных и ошеломляющих своими эффектами нескончаемых анфилад из позолоченных с многочисленными зеркалами комнат, с теряющимися в перспективе золотыми дверями, с массой льющегося из громадных окон света и т. д. Пластически обработанные стены превращаются в рельефные панно, резные

[1] Подробное описание этого декоративного великолепия см.: А. Бенуа. Царское село в царствование имп. Елисаветы Петровны. СПб., 1910, стр. 172, 214.

[2] После неудавшейся попытки заменить в 1764 году пришедшие в ветхость фигуры статуями из казанского дуба, венчающая царскосельские постройки скульптура совершенно упраздняется, исчезает весь лес позолоченных фигур, неотделимых от костяка архитектуры, грубо разрывается живая связь пластики со зданием.

фигуры и орнаменты, выступая из стен, украшая и подчеркивая архитектурные членения, карнизы, наличники и обрамления дверей, зеркал, окон и картин, незаметно переходят в перспективы живописных плафонов. Все обилие пластических украшений, сливаясь в единое целое, нерасторжимое со стеной, превращается в легкий, прозрачный декоративный узор. Грузная роскошь барокко сменяется характерным для стиля рококо стремлением к грации, погоней за эмоциональностью впечатления. Нежная раскраска стен, серебристые потоки света — все это способствует созданию тонких живописных эффектов.

Декоративная система Растрелли значительно варьировалась в зависимости от характера здания, его положения в ансамбле и пейзаже. В городского типа доме Строганова, без венчающих постройку статуй, наиболее энергично декорирован центральный выступ главного фасада: большая львиная маска над воротами, кариатиды по сторонам окна бельэтажа и завершающий все это убранство герб владельца в тимпане разорванного фронтона (*вклейка и стр. 189, 190*). В Петергофском дворце, при скромной наружной отделке, пышное внутреннее оформление с его прихотливо извивающимися рокайлями, картушами и вазонами, амурами, неспокойными, с развевающимися драпировками, аллегорическими статуями на парадной лестнице выдержано в духе загородной увеселительной резиденции. С ослепительным великолепием и торжественностью сделано было и внешнее и внутреннее убранство Царскосельского дворца, с многочисленными кариатидами, картушами, лепными наличниками окон с многообразными выступающими укра-



И. Дункер. Атлант на фасаде Большого Царскосельского дворца. 1750-е годы.

шениями, скульптурой, фронтонами и балюстрадами, львиными головами и масками. Воинственно-героический характер носит декоративное оформление Зимнего дворца, строившегося в годы славной для русского оружия Семилетней войны. На скатах фронтонов здания возлежат в гордых, торжественных позах колоссальные фигуры античных божеств — Марса, Нептуна, Зевса и т. д., стоят трофеи из воинских доспехов, знамен и пушек. На балюстрадах, опоясывающих дворец со всех сторон, располагаются, чередуясь, статуи, арматура, вазы. Большие львиные маски и головы воинов играют видную роль в декоративных полосах, стягивающих по горизонтали колоссальное, с разнообразными фасадами, здание.

Много и плодотворно работал под руководством Растрелли венский скульптор И. Дункер, с 1749 по 1762 год состоявший мастером Резной палаты Академии наук. Среди его работ выделяются мощные фигуры «согбенных» атлантов, поддирающие пьедесталы колонн на фасадах Большого Царскосельского дворца (*стр. 489*) и характерные для утонченных вкусов придворного общества барельефы «Игры детей» умело размещенные на цоколе царскосельского Эрмитажа (*стр. 491*).

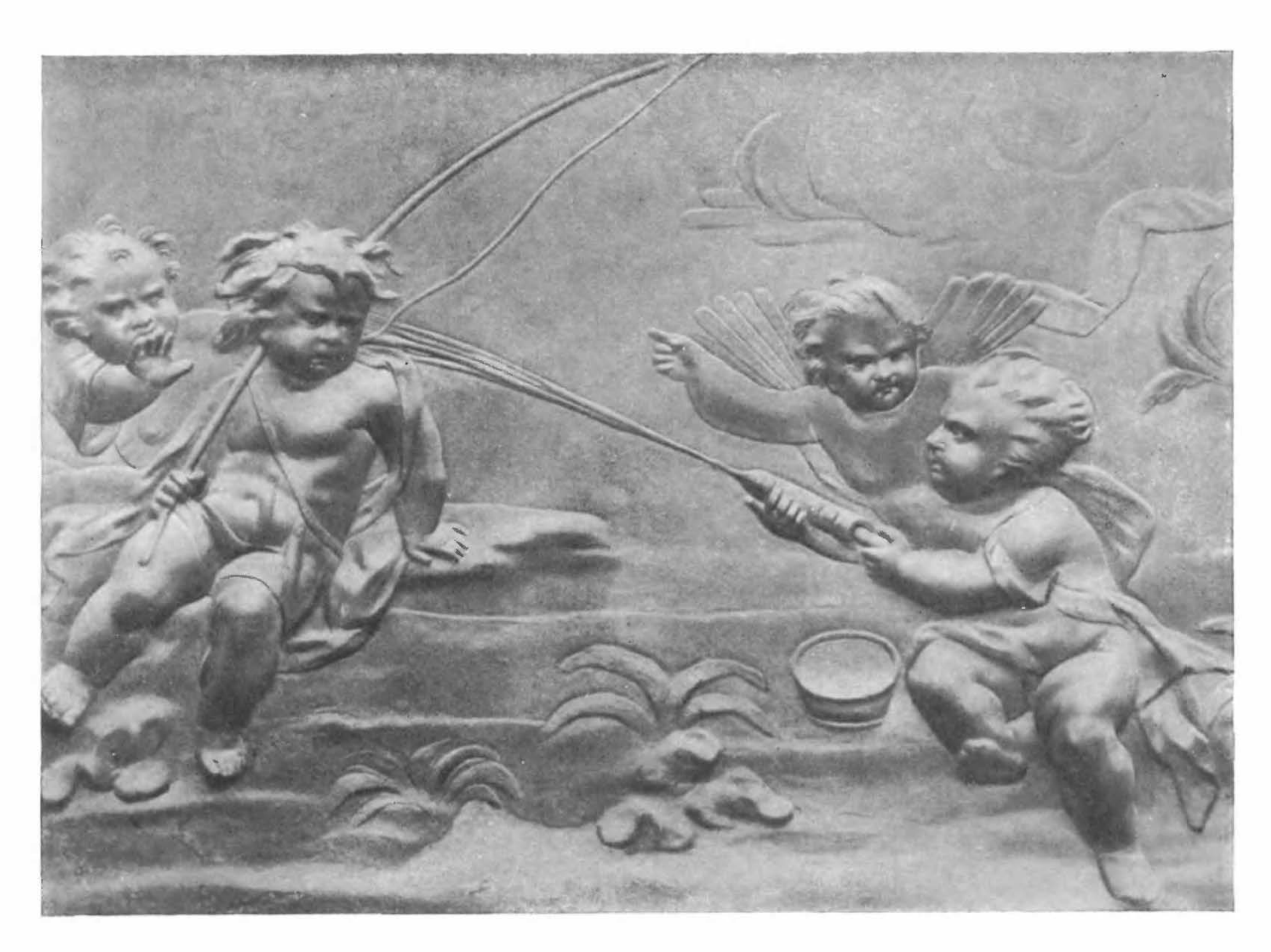
В «Играх детей» просто и естественно, весело и непринужденно, в ландшафте с холмами, рощами и садовыми беседками разыгрывают амуры разнообразные пасторальные сценки. Эти барельефы, подобно живописным панно украшающие пустые плоскости цоколя здания, богаты перспективно разработанными задними планами, но в них, вместо живописного, рассчитанного на светотеневые эффекты барочного рельефа, применен более плоский, как бы растекающийся по стене рельеф рококо, пластические качества которого содержат уже элементы идущего на смену классицизма.

Работа мастеров-иноземцев Дункера, Жирардона, Роллана, Штальмейера, Карновского по рисункам Растрелли шла рука об руку с работой русских резчиков из Адмиралтейств-коллегии, Канцелярии от строений и знаменитых «древоделов» и специалистов резного дела, охтенских мастеров[1]. Так, резчик из Адмиралтейства Антон Яков с тридцатью шестью товарищами работает в Китайском зале Царскосельского дворца; там же работает Григорий Курицын с охтенскими цеховыми столярами; охтенские мастера выполняют часть резных украшений иконостаса царскосельской церкви[2]. Русский мастер Петр Валехин особенно часто упоминается рядом с Дункером: вместе они трудились над скульптурами для дворца в Царском селе и его циркумференции, вместе работали по украшению скульптурой балюстрад на крыше дворца[3]. Искусство русских резчиков нашло широкое применение и в новых архитектурных постройках Москвы.

[1] Е. Гладкова. Работы русских резчиков XVIII века в пригородных дворцах. — «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953, стр. 166—176.

[2] А. Бенуа. Царское село..., стр. XVIII, прим. 365.

[3] Там же, стр. XV, прим. 320.



И. Дункер. Игры детей. Барельеф на цоколе царскосельского Эрмитажа. 1750-е годы.

Воспитательное значение декоративной скульптуры высоко ценил московский зодчий Д. В. Ухтомский. Предполагавшееся им скульптурное украшение колокольни Троице-Сергиевой лавры обогащало и подчеркивало высотную композицию этого замечательного сооружения и усиливало впечатление его легкости. Тридцать две аллегорические статуи, размещенные в определенной системе, в наглядной форме должны были выражать идеи общественно-гражданского и нравственного служения народу.

Статуя трубящей богини Победы, отроки, поддерживающие, как мантию, покрывающую пирамидальную башню, драпировку, и многочисленные аллегорические фигуры «Добродетелей» увенчивали построенные Ухтомским Красные ворота. В своих движениях, пропорциях и масштабах фигуры органически сливались в единое целое с архитектурной массой ворот, с их типично московскими, с полукруглыми фронтонами, завершениями. Густо позолоченные статуи подчеркивали пышность расписанной под мрамор постройки. Сохранившиеся в Музее Академии строительства и архитектуры фигуры сидящих задумавшихся детей



Декоративная скульптура с Красных ворот Д. Ухтомского в Москве. 1753—1757 годы.

Музей Академии строительства и архитектуры СССР.

отличаются характерной для московской скульптурной школы мягкой, без академического подчеркивания мускулатуры, трактовкой тела (*стр.492*).

Своеобразно использована московскими мастерами Михаилом и Василием Зимиными героическая тематика в царских «чертогах» елизаветинского дворца Троице-Сергиевой лавры. Потолок первого зала сплошь заполнен 34 барельефами Триумфального столпа. Барельефы в нарядных обрамлениях из рокайльных завитков расположены тремя концентрическими кругами; в центре — богиня Победы с потретами Петра I и Екатерины I. Потолок второго зала украшают аллегорические сцены «Игры детей», напоминающие барельефы царскосельского Эрмитажа, но более энергичные по своей моделировке. Стилизованные в древнеславянской транскрипции нравоучительно-героические сентенции должны были, очевидно, в духе восхваления подвигов Петра I, прославлять «деяния» Елизаветы Петровны. Членами этой же даровитой семьи Зиминых, вероятно, были выполнены скульптуры на Красных воротах в Москве.

Под влиянием светской декоративной скульптуры ярко расцветает традиционное искусство резных иконостасов, украшающих многочисленные столичные и провинциальные храмы. Изживается отрицательное отношение церковных властей к «идольским» статуям, и только иногда еще раздаются робкие протесты против слишком явного обмирщения церковной тематики. Характерные для культовой скульптуры начала XVIII века барочные черты решительно сменяются теперь утонченным искусством рококо с типичными для него свободой и непринужденностью в композиции и живой асимметрией в распределении пластических масс. Прекрасным образцом декоративной культовой скульптуры этого времени может служить выполненный по чертежам Растрелли иконостас церкви Большого Царскосельского дворца[1].

[1] А. Бенуа. Царское село.. иллюстрация на стр. 53.

По изготовляемым в Петербурге чертежам и часто теми же петербургскими резчиками выполняются иконостасы в провинциальных городах (Казанский собор в Курске, Андреевский собор в Киеве), в резиденциях фаворитов (Почеп и Козельск Черниговской губернии), торговых селах (Торопец Псковской губернии). В них наблюдаются те же вычурность и богатство; все как бы пребывает в состоянии изменчивости и беспокойства. Сильно изгибающиеся архитектурные формы украшены фантастическим орнаментом и раковинами, перевиты цветами. Волнистые линии рядов икон с весьма разнообразными обрамлениями перерезаются статуями ангелов или пророков, стоящих или лежащих в театральных позах на выступах иконостаса. На них обычно широкие одежды с эффектно извивающимися складками. В некоторых иконостасах (как, например, в иконостасе Кладбищенской церкви в городе Кашине) насчитывалось до полутораста статуй[1]. Декоративный эффект усиливается и позолотой, и нарядной, праздничной раскраской в оранжевый, бирюзовый и зеленый цвета с предпочтением, однако, лазоревого цвета и темно-синей берлинской лазури. Несколько выделяется по своему более строгому архитектурному и пластическому оформлению великолепный иконостас в Никольском Морском соборе Чевакинского (*вклейка после стр. 224*).



В. Млуимов. Аполлон с лирой. Мрамор. 1752 год.
Гос. Русский музей.

Любопытное, хотя и сравнительно второстепенное место в культовой резьбе середины XVIII века принадлежит колоссальному по размерам, сложному по композиции и технике киоту со створками (Музей Академии строительства и архитектуры СССР). Он обильно украшен разномасштабными фигурами распятого Христа, предстоящих ангелов, евангелистов, херувимов, сценами страстей и мученичеств, целым сказочным городом со зданиями, храмами и крепостными стенами, с горним Иерусалимом вверху, с деревьями и цветами[2]. Все выполнено в комбинированной технике — круглая резьба, барельеф, прорезь, при-

[1] Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934, стр. 400.
[2] Там же, стр. 396—399, рис. 276, 277.

менение зеркальных стекол и т. д. Автор кивота — московский резчик-любитель Г. С. Шумаев, трудившийся над своим произведением более сорока лет (1720—1761). В этом своеобразном пластическом ансамбле, в силу необычайной перегруженности деталями, утрачена всякая ясность замысла, а главное— отсутствуют непосредственность и свежесть выражения, которыми отмечено подлинно народное творчество с его глубокой искренностью образов.

До организации отечественной Академии художеств, развитие русской пластики тормозилось из-за отсутствия крепкой основы для роста профессионального мастерства. Нередко традиционные ремесленные навыки мешали одаренным мастерам выходить на широкую дорогу художественного творчества. Своеобразное преломление получили народно-ремесленные традиции в творчестве русских «подмастерьев скульптуры» В. Млуимова, В. Иванова, П. Столетова и первого русского скульптора-портретиста М. П. Павлова.

Дошедшие до нас подписные мраморные статуи «Аполлон с лирой» Млуимова (1752) и «Юнона с павлином» Иванова (1756; обе — в Гос. Русском музее), скопированные с работ итальянского мастера Тарсиа,— не бездушные повторения оригиналов, а выполненные в духе народной пластики произведения (*стр. 493*). В обнаженных фигурах много наивного, много от архаической простоты и монументальной декоративности народного искусства; все формы обобщены, движению фигур придана особая торжественность и величавость[1].

Видное место среди русских скульпторов середины XVIII века занимает Михаил Павлович Павлов (1733—1784)[2]. Сын солдата Нарвского гарнизонного полка, воспитанник Академии наук и художеств, подготовлявшей художников «для пользы академического корпуса и всего государства, дабы оные высокие художества во всей империи распространены были», Павлов работал сначала подмастерьем. В 1759—1761 годах он учился за границей, где некоторое время занимался скульптурой в Париже под руководством Пигаля и Аллегрена. С 1762 года он — мастер и руководитель Резной палаты Академии наук (которую до того возглавляли иностранцы Оснер и Дункер), а с 1771 года — скульптор и одновременно архитектор. Павлову принадлежали резные статуи и украшения катафалка императрицы Елизаветы Петровны (1752), внутреннее декоративное убранство Кунсткамеры и библиотеки Академии наук (1777—1779) и ряд выполненных в 1763—1766 годах портретных бюстов — М. В. Ломоносова, Екатерины II, Г. Орлова, Б. Х. Миниха, Павла I наследником. В сохранившихся работах Павлова — аллегорическом барельефе «Россия» (*стр. 495*) и портретном барельефе академика Л. Эйлера 1777 года,— как и в статуях Млуимова и Иванова, при полном отсутствии оттенка какой-либо придворной изысканности и жеманства, наблюдаются сильное и здоровое чувство реальной природы, простота

[1] Возможно, что эти статуи были экзаменационными «пробами» «подмастерьев скульптуры». Не был ли Иванов тем подмастерьем, чье имя в ошибочной транскрипции «Чванов» фигурирует в списке декораторов, работавших в 1755—1757 годах на строительстве Зимнего дворца?

[2] См. Е. Суслова. Михаил Павлович Павлов, скульптор XVIII века. М.—Л., 1957.



М. Павлов. Россия. Барельеф в здании Кунсткамеры в Ленинграде. 1778 год.

и естественность. Если общая декоративная концепция аллегорической группы «Россия» полна еще барочных пережитков в асимметрическом контуре целого и в живописной игре выступающих из затененных масс светлых пятен, то в портрете Эйлера ясно проявляются классицистические тенденции русского искусства этого времени. При стремлении к подчеркнуто-индивидуальной передаче портретных черт лица, портрет Эйлера все же героизирован в духе античности; более ясными и определенными становятся отдельные формы, в общей композиции портрета значительную роль приобретает контур, четко ограничивающий объемы.

Вместе с Павловым работал «подмастерье скульптуры» Петр Столетов, помогавший ему в выполнении рельефа «Россия». В 1758 году они оба были направлены Академией наук в художественный отдел Московского университета, просившего прислать мастеров-резчиков, «которые в тех художествах

совершенное знание имели и могли бы обучать тем художествам Московского университета учеников»[1]. Поездка Павлова и Столетова в Москву не осуществилась, но с 1758 по 1765 год Столетов состоял помощником приглашенного из Франции Н. Жилле в скульптурных классах недавно организованной «Академии трех знатнейших художеств». О творческой деятельности Столетова в Академии художеств говорит предложенный им на продажу на академическом аукционе 1764 года барельеф «Жертвоприношение Авраама».

Таким образом, в лице Петра Столетова народно-демократические традиции русской скульптуры влились в новую фазу художественного развития, когда, с основанием Академии художеств, впервые в России был серьезно поставлен вопрос о профессиональном обучении скульптуре, причем обучение это базировалось на целостной, глубоко продуманной художественной системе, имевшей новую, по сравнению с народным искусством, основу.

[1] Е. Суслова. Указ. соч., стр. 50.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Б. А. Шелковников

Предпринятая правительством Петра I экономическая, политическая и культурная ломка древнерусского уклада жизни, как и в других областях художественной культуры, ярко отразилась в прикладном искусстве первой половины XVIII века, предопределила его новый характер и его новые задачи.

Реформы Петра I требовали огромных средств, получать которые приходилось лишь путем увеличения налогов и строгой экономии. С последним был связан ряд государственных мероприятий, вызвавших существенные изменения в художественном производстве. В частности, были изданы указы, ограничивавшие потребление драгоценных металлов, особенно серебра, большое количество которого потребовалось после проведения денежной реформы и введения чеканки серебряного рубля[1].

Деятельность мастерских московской Оружейной палаты — этого средоточия русского придворного прикладного искусства XVII века — оказалась в полном противоречии с новой государственной политикой. Мастерские производили предметы роскоши, в большинстве лишенные практического значения. Резчики по дереву декорировали храмы и дворцы виртуозно исполненной, богато позолоченной резьбой; серебряники чеканили оклады для икон и сплошь покрытую рельефной орнаментацией посуду, служившую для убранства столовых палат; оружейники украшали насечкой и чернью парадное оружие, редко применявшееся в бою. Петр положил конец этой, не имевшей практического значения, деятельности. В 1696—1699 годах резчики Оружейной палаты были направлены в Воронеж и Архангельск, где им поручили украшение резьбой

[1] И. Спасский. Русская монетная система. М., 1957, стр. 90.

строившихся судов[1]. В 1711 году мастеров «разных художеств» перевели в Петербург на вновь учрежденный Оружейный двор, где производились не декоративные изделия, а боевое оружие и «всякие слесарные дела и токарные машины»[2].

Однако совсем отказаться от серебряной посуды, нужной для парадных обедов, Петр не мог; 13 сентября 1711 года московской Оружейной палате был передан заказ на изготовление серебряного столового сервиза, рассчитанного на 24 человека. Характерно, что все предметы этого сервиза было приказано делать гладкими, т. е. без каких-либо украшений, и отнюдь не золотить[3]. Здесь дала о себе знать, столь необычная для прежних царей, простота Петра в домашнем быту. Изготовление этого сравнительно небольшого сервиза, лишенного дорогостоящего золочения и украшений, оказалось, однако не под силу немногочисленным мастерам Оружейной палаты, поэтому часть работы была поручена «посторонним» мастерам[4].

Мастерские московской Оружейной палаты продолжали существовать и после 1711 года; утверждение некоторых авторов, что мастерские в этом году были закрыты, неверно[5]. Против этого свидетельствует хотя бы выпущенный 14 марта 1712 года указ о том, чтобы все знамена для кавалерийских и пехотных полков изготовлялись в Оружейной палате, а не в «губерниях», т. е. в провинции[6]. Закрылись мастерские, вероятно, только около 1720 года.

Указы Петра I об ограничении потребления драгоценных металлов в быту сказались на общем сокращении производства ювелирных изделий. Действительно, от петровского времени сохранилось очень мало художественных предметов из драгоценных металлов, а те, которые до нас дошли, в основном, исполнены не в мастерских Оружейной палаты, а частными мастерами. Последних было много, особенно в Москве.

В 1722 году, по указу Петра, были организованы цехи, и от этого времени мы имеем сведения о количестве золотых и серебряных дел мастеров, принятых в цехи в Москве и в Петербурге. Конечно, не все мастера записывались в цехи, но все же цеховые записи позволяют судить о размерах ювелирного и серебряного производства в обеих столицах в первой четверти XVIII века. В Москве было принято в цех серебряных дел 283 человека, в цех золотых дел — 30 человек; в Петербурге соответственно 20 и 16[7]. Эти

[1] Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М. — Л., 1934, стр 372.

[2] А. Богданов и В. Рубан. Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга, стр. 72.

[3] Т. Гольдберг. Очерки по истории серебряного дела в России в первой половине XVIII века. — «Труды Гос. Исторического музея», вып. XVIII. М., 1947, стр. 31.

[4] Там же.

[5] См. В. Трутовский. Боярин и оружничий Богдан Матвеевич Хитрово и московская Оружейная палата. — «Старые годы», 1909, июль — сентябрь, стр. 348.

[6] «Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года», т. IV. СПб., 1830, стр. 819.

[7] Т. Гольдберг. Указ. соч., стр. 36, 38.

цифры говорят о том, что Москва занимала господствующее положение в производстве серебряных изделий, в ювелирном же деле роль Петербурга в конце царствования Петра I была, несмотря на преобладание Москвы, уже значительна. В дальнейшем Петербург быстро догоняет Москву, и к 1752 году (от которого сохранились сведения) число петербургских мастеров почти сравнялось с московскими[1]. Следует также иметь в виду, что в Петербурге работали лучшие мастера середины XVIII столетия, выполнявшие заказы двора и аристократии, поэтому их изделия в качественном отношении занимали в это время уже первое место в России. К сожалению, сведения 1752 года далеко не так полны, как сведения 1722 года, и не могут дать представления об общем объеме выпускавшейся продукции. Объясняется это тем, что в середине XVIII века большинство ремесленников уже не состояло в цехах. О роли провинциальных мастеров в производстве серебряных и ювелирных изделий невозможно судить из-за почти полного отсутствия архивных данных. Организация цехов (а следовательно, и учет ремесленников) шла в провинции очень медленно. До 1755 года нет никаких сведений о количестве работавших там мастеров. Кроме того, серебряных и ювелирных изделий провинциального производства первой половины XVIII века почти не сохранилось.

Несмотря на скудость документальных источников и случайность немногих уцелевших памятников, можно все же составить достаточно ясное представление о характере серебряного и ювелирного производства в первой половине XVIII столетия.

От первой четверти XVIII века сохранилось много чарок и стаканов; значительно меньше дошло до нас ковшей и кружек; почти отсутствуют крупные предметы из серебра, такие, как миски, блюда и чаши. Изготовлялись, как правило, лишь небольшие предметы, не требовавшие много металла. Что касается сервиза, исполненного в 1711 году мастерами Оружейной палаты, то от него ничего не сохранилось. Как уже отмечалось, сервиз этот был гладкий, без украшений и позолоты; хранить такие ненарядные предметы представлялось, очевидно, излишним. С другой стороны, дошедшее до нас значительное число массивных ковшей не свидетельствует о том, что этот род изделий производился в большом количестве. Ковши предназначались для пожалований и обычно снабжались дарственными надписями, поэтому их хранили как семейные реликвии.

По своей форме изделия первой четверти XVIII века мало чем отличались от изделий конца XVII века. Меньше всего изменилась форма ковшей. Они по-прежнему имеют плоское дно, невысокий борт, поднятый носик и сравнительно высокую, изогнутую ручку. Еще в конце XVII века эта форма, своим источником имеющая фигуру плывущей птицы, исказилась тем, что носик,

[1] В 1752 году в Москве, в серебряном цехе состоял 61 человек, в золотом — 15, в Петербурге, соответственно, — 51 и 13 (Т. Гольдберг. Указ. соч., стр. 41).



Ковш серебряный, жалованный в 1738 году Ф. Волошенину.
Гос. Эрмитаж.

соответствующий хвосту птицы, стал украшаться плоским двуглавым орлом, а ручка сделалась изогнутой под углом, в связи с чем было утрачено сходство с мягким изгибом шеи и головы птицы. На дне ковша помещался рельефный чеканный или резной двуглавый орел. Именно такую форму имеет ковш, пожалованный в 1703 году Петром I калужскому таможенному голове Лукьяну Дружинину (Гос. Эрмитаж, № Э 624), и ковш, пожалованный в 1738 году императрицей Анной Ивановной старшине Донского войска Филиппу Волошенину, работы Иллариона Артемьева (Гос. Эрмитаж, № 2471-42; *стр. 502*). Последний ковш отличается от более ранних лишь формой ручки, своей вычурностью указывающей на зрелый стиль барокко.

Почти не менялась в течение первых четырех десятилетий XVIII века и форма кружек, также часто служивших для пожалований. Так, например, кружка 1699 года (Гос. Эрмитаж, № 1973-3), жалованная Петром I Семену Васильеву за службу в Померной избе, и кружка 1729 года (Гос. Эрмитаж, № 2155-211) имеют одинаковую форму — цилиндрическое тулово на трех шаровидных ножках, плоскую крышку и массивную, почти по окружности изогнутую ручку, опирающуюся на одну из трех шаровидных ножек. Мало изменилась форма и мелких предметов — стаканов и чарок, изготовлявшихся преимущественно в Москве.

Серебряные изделия петербургского производства сохранились в ничтожном количестве. К последним относится крышка для блюда (Гос. Эрмитаж),



Ковш серебряный, жалованный в 1755 году И. Чиркину.
Гос. Эрмитаж.

сделанная в **1734** году одним из лучших серебряных дел мастеров Петербурга Николаем Доном[1]. Форма этой крышки и ее чеканная орнаментация, составленная из пальметок и ламбрикенов, уже ничего общего не имеют с русским серебром XVII столетия.

Русское серебро первых десятилетий XVIII века украшалось простой резьбой, обронной резьбой, чернью и чеканом; чаще всего применялись первые три способа, для которых была удобна гладкая поверхность предметов, выполненных в строгих формах. Орнаментация в это время почти не отличалась от той, какая господствовала в конце XVII века. Чаще всего она сводилась к реалистически трактованным растительным узорам с крупными цветами и плодами. В качестве примера может служить резной орнамент из побегов с

[1] А. Фелькерзам. Описи серебра двора его императорского величества, т. I. СПб., 1907, стр. 77.

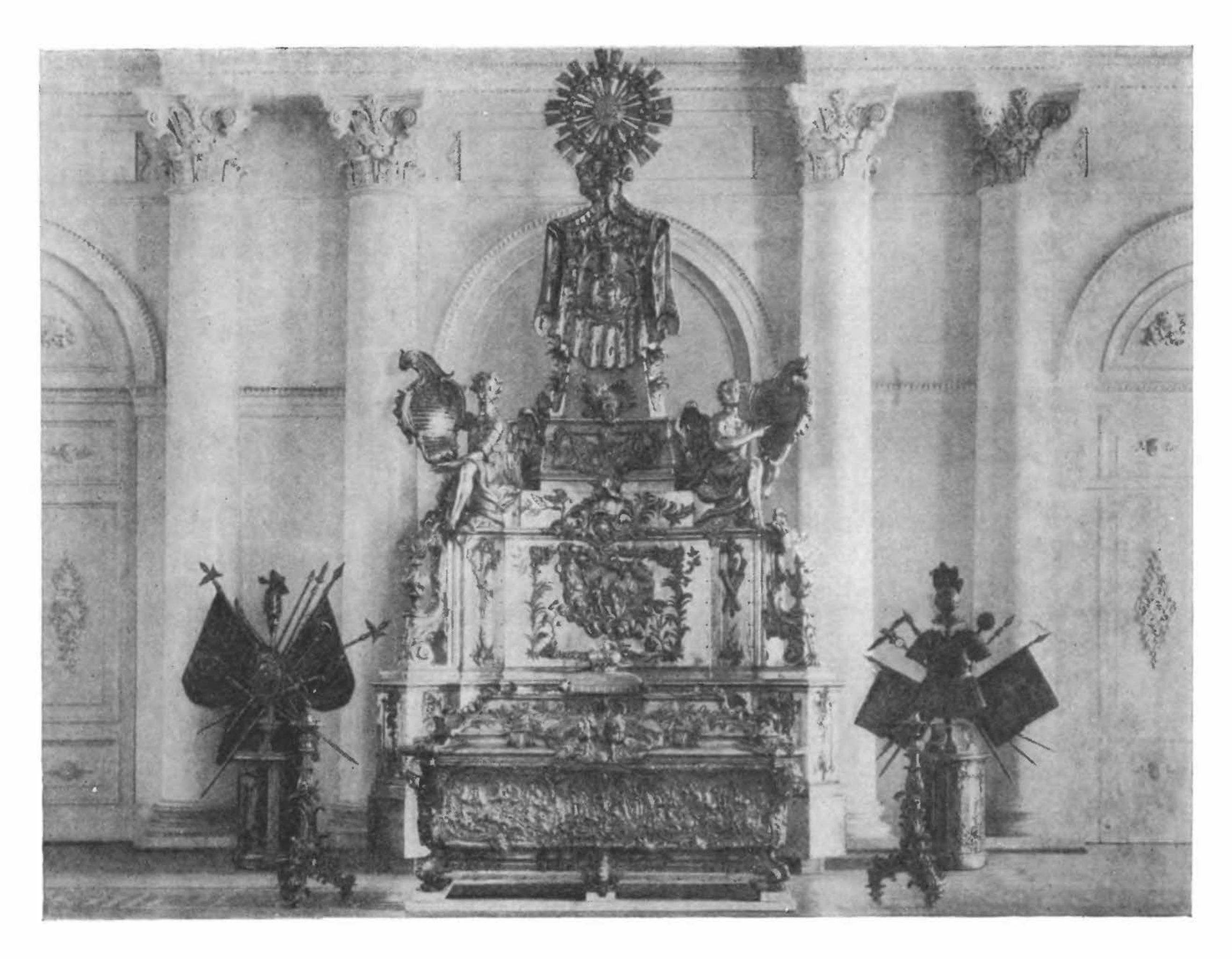
листьями и крупными цветами на крышке кружки 1729 года (№ 2155-211), чрезвычайно близкий аналогичному орнаменту, украшающему крышку кружки 1699 года (№ 1973-3). Столь же сходен чеканный орнамент из фруктов и листьев аканта на ручках обеих кружек.

Лишь с сороковых годов XVIII века русское серебряных дел мастерство решительно порывает с традициями XVII века. Изменяются форма предметов и их орнаментация. Вместо резьбы и черни на первое место выдвигается чекан. Усложненная, изысканная форма предметов этого времени, с изогнутыми в стиле рококо поверхностями, не оставляла удобного места для плоской резьбы и черни. Особенно наглядно прослеживается перемена в формах и орнаментации на серебряных ковшах. К середине XVIII века их форма настолько изменилась, что происхождение ее от фигуры плывущей птицы обнаруживается лишь при сравнении с ковшами более раннего времени. Великолепным образцом этого позднего стиля является ковш, пожалованный в 1755 году Елизаветой Петровной петербургскому купцу И. Чиркину за приращение питейных сборов (Гос. Эрмитаж, № 2155-93). Это — глубокий ковш с изогнутыми боками сложной формы, на трех ножках в виде птичьих лап на шарах (*стр. 503*). Вместо небольшого плоского орла, ковш украшен двумя большими округлыми орлами на носу и ручке. Вся поверхность, за исключением узкой полоски по краю, где идет гравированная надпись, покрыта рельефной чеканной орнаментацией. Изогнутые ребра, завитки и раковины в стиле рококо покрывают тулово и тонкую, плавно изогнутую ручку ковша. Похожий скорее на вазу, ковш 1755 года в своей форме имеет мало общего с традиционным образцом конца XVII — начала XVIII века.

В середине XVIII столетия изменяется и форма мелких предметов, в частности чарок. Вместо плоских чарок конца XVII века и шаровидных чарок, изготовлявшихся в 20—30-х годах XVIII века, появляются высокие чарки, похожие на чашечки, с перехватом посредине. В этом отношении очень характерна чарка работы Петра Семенова 1756 года (Гос. Эрмитаж, 188-14), украшенная в верхней части резной орнаментацией из рокайльных завитков, а внизу разбитая на ряд чеканных вертикальных долек.

С усилением роскоши в придворных кругах русское серебряных дел мастерство приобретает к середине XVIII века большой размах и не сдерживается уже вынужденной экономией материала. Наряду с мелкими изделиями, в большом количестве изготовляются крупные предметы — миски, блюда, лохани. Появляются и новые образцы посуды, предназначенной для вошедших в обиход ранее неизвестных кушаний и напитков. К ним относятся почти шаровидные чайники и грушевидные кофейники, обычно украшенные вертикальными ребрами и чеканным орнаментом, составленным из свободно расположенных, не подчиненных симметрии завитков.

В 1750—1753 годах на петербургском Монетном дворе была изготовлена рака Александра Невского, на которую пошло 90 пудов серебра Колыванских



Серебряная рака Александра Невского. 1750—1753 годы.
Гос. Эрмитаж.

заводов[1]. Это грандиозное сооружение, не имеющее себе равного в мире, свидетельствует как о развитии серебряных дел мастерства в Петербурге, так и о росте добычи серебра в России. Действительно, если в конце царствования Петра I ежегодное поступление серебра с Нерчинских заводов на Монетный двор было немногим более 10 пудов[2], то в 60-х годах оно достигает огромной цифры в 2000 пудов[3].

Рака Александра Невского состоит из несколько частей. В центре всего сооружения установлена на шести низких ножках самая рака, за ней помещена высокая трехъярусная пирамида, по сторонам—два цилиндрических пьедестала с воинскими доспехами (*стр. 505*). Рака богато украшена чеканной орнамента-

[1] С. Рункевич. Александро-Невская лавра. СПб., 1913, стр. 768—771.

[2] И. Кирилов. Цветущее состояние Всероссийского государства, в каковое начал, привел и оставил неизреченными трудами Петр Великий.., кн. II. М., 1831, стр. 152.

[3] И. Шлаттер и А. Нартов. Монетное дело. — «Горный журнал», 1832, ч. 3, стр. 416.

цией в стиле рококо и барельефами с изображением сцен из жизни Александра Невского. На узких сторонах вычеканено его прибытие в Городецкий монастырь, его смерть и погребение. На одной из широких сторон в трех барельефах изображены сцены из истории Ливонской войны (вступление войск в Псков, битвы на Неве и при устье Ижоры); на другой стороне помещены сочиненная Ломоносовым эпитафия и дата освящения раки — 30 августа 1750 года.

Пирамида и трофеи сделаны несколько позднее и закончены в 1753 году. Пирамида украшена чеканными барельефами и растительной орнаментикой. В середине второго яруса помещен барельеф с изображением аллегорической фигуры Веры и Александра Невского. По сторонам третьего яруса — два сидящих ангела держат щиты с надписями, сочиненными Ломоносовым. Пирамида завершается чеканным поясным изображением Александра Невского и «сиянием» с вензелем посредине. Надпись правого щита посвящена Елизавете Петровне, надпись левого — Александру Невскому. Она содержит знаменательные слова:

...Россов усердному защитнику,
Презревшему прещение мучителя,
Тварь боготворить повелевшего,
Укротившему варварство на Востоке,
Низложившему зависть на Западе...

Хорошо задуманная и прекрасно исполненная рака была создана творческими усилиями целого коллектива петербургских мастеров, имена которых, к сожалению, неизвестны. Мы знаем имена ряда мастеров, работавших в первой половине XVIII столетия в Москве и Петербурге, известны даже клейма некоторых из них, но их творчество настолько мало изучено, что определить изделия, лишенные, как эта рака, клейм мастеров, в настоящее время не представляется возможным.

Ювелирных изделий первой половины XVIII века почти не сохранилось, хотя известно, что и в Москве, и в Петербурге были золотых дел мастера как состоявшие в цехах, так и работавшие самостоятельно. В основном, наши сведения в этой области прикладного искусства ограничены творчеством лишь одного мастера — Иеремии Позье, произведения которого дошли до наших дней, а жизнь и деятельность подробно освещены в его собственных записках[1].

Иеремия Позье родился в Швейцарии. В 1729 году, тринадцатилетним мальчиком, он вместе с отцом отправился в Россию, где в то время жил и работал в качестве хирурга их родственник. Отец и сын были настолько бедны, что едва добрались до Москвы. Претерпев множество всяких невзгод, молодой Позье, после смерти отца в 1731 году, устроился учеником к петербург-

[1] «Записки придворного брильянтщика Позье о пребывании его в России с 1729 по 1764 г.». — «Русская старина», 1870, январь — март, стр. 16—27, 77—103, 197—244.

скому ювелиру Граверо, у которого работал в течение девяти лет. В конце своего ученичества он уже самостоятельно исполнял ответственные заказы. После ухода от Граверо Позье открыл собственную мастерскую и с этого времени, на протяжении 24 лет, работал в Петербурге, занимая первое место среди всех столичных ювелиров. Позье последовательно выполнял заказы Анны Ивановны, Анны Леопольдовны, Елизаветы Петровны и Петра III; на время царствования Елизаветы Петровны пришлись его лучшие творческие годы.

К сожалению, большинство изделий работы Позье не сохранилось. Но те, которые дошли до нас, свидетельствуют о нем, как о замечательном мастере, умевшем прекрасно сочетать тонкую чеканку с искусным подбором и распределением драгоценных камней. Работая в стиле рококо, Позье, тем не менее, не любил перегружать свои изделия орнаментацией, сохраняя сравнительно простой рисунок. Среди его произведений особенно замечательна табакерка, украшенная бриллиантами и крупным сапфиром (Гос. Эрмитаж, № 4466). На крышке табакерки изображена корзина с цветами. Корзина составлена из бриллиантов и сапфира, цветы же исполнены тонкой чеканкой по канфаренному фону. Великолепно выполнена также круглая мушечница с черным эмалевым орлом посредине и двумя бриллиантовыми веточками с цветами по сторонам (Гос. Эрмитаж, № Э 4452). В обоих случаях Позье совершенно не прибегает к типичным для орнаментики рококо завиткам и раковинам. Лишь капризная несимметричная форма предметов указывает на стиль эпохи.

Через несколько дней после вступления на престол Екатерина II поручила Позье сделать новую императорскую корону. Позье энергично взялся за дело и в течение нескольких недель исполнил заказ. Хранящаяся в Алмазном фонде, эта корона является подлинным шедевром ювелирного искусства[1].

В 1764 году Позье уехал в Швейцарию, где провел последние годы своей жизни, уже не занимаясь ювелирным делом. Приехав в Россию мальчиком, Позье все свои ученические и творческие годы провел в Петербурге, и его произведения целиком принадлежат русскому прикладному искусству.

Ограничивая потребление драгоценных металлов, правительство Петра I стремилось развить и наладить в России производство стеклянной, фарфоровой и фаянсовой посуды, которая должна была заменить в обиходе двора и аристократии золотую и серебряную утварь. Это оказалось нелегким делом, и далеко не во всем были достигнуты успехи. Быстрее всего наладилось стеклянное производство. К концу царствования Петра I был основан первый завод фаянсовой посуды. Организовать же производство фарфора в первой четверти XVIII века так и не удалось.

Стеклянное производство, существовавшее еще в Киевской Руси, было широко распространено на северо-западе Украины в XVI—XVII веках. О стеклянном производстве в Московском государстве до XVII века ничего не извест-

[1] Подробнее о короне Екатерины II см. в VI томе настоящего издания.

но, так как мы не имеем ни литературных свидетельств, ни сохранившихся материальных памятников. Наши сведения относятся лишь к XVII веку, когда в 30-х годах Антоном Койетом, сыном пушечного мастера Елисея Койета, был выстроен в пустоши Духанино Дмитровского уезда стеклянный завод, производивший оконное стекло, а также простую посуду, столовую и аптечную. Закрылся завод в начале XVIII века[1].

В 1668 году под Москвой, в селе Измайлове, возникает второй завод, который производил всевозможную посуду по заказам двора и на продажу, для чего в Москве была открыта специальная лавка. Делались здесь также «потешные» вещи, например, рюмка в сажень вышиной[2]. Стекло выпускалось белое, зеленое и украшалось позолотой. Размер производства был довольно велик; об этом свидетельствует опись имущества села Измайлова за 1687 год, в которой значится более 7000 стеклянных предметов[3]. Но все же спрос быстро возрастал, и стекло приходилось ввозить из-за границы и с Украины, из «черкасских городов», где еще в XVI столетии существовало стеклянное производство[4]. Наконец, в XVII веке существовало еще два сравнительно небольших завода по производству стекла: один, тесно связанный с измайловским, находился в селе Воскресенском, другой — на Москве-реке у Тайницких ворот. Для последнего с Украины были выписаны мастера[5].

Стеклянных изделий духанинского завода не сохранилось; судя по найденным при раскопках на месте завода четырехугольным донышкам от скляниц, фрагментам оконного стекла и кусочку от круглодонной колбы[6], стекло производилось зеленоватое, довольно невысокого качества. Не сохранилось также сколь-нибудь достоверных изделий измайловского, воскресенского и московского заводов.

В начале XVIII века центр русского стеклоделия перемещается на север, в окрестности Петербурга. Во втором десятилетии XVIII века было основано два завода: один в Ямбурге, другой по-соседству, в деревне Жабино[7]. На этих заводах производилось оконное стекло, дутое и литое, всевозможная посуда с резной орнаментацией, расписанная эмалями посуда (так называемая «черкасская») и, наконец, стеклянные игрушки в виде домашних животных и зверей. Заводы закрылись в тридцатых годах XVIII века, когда в Петербурге, на Фонтанке, был основан новый казенный завод, который просуществовал до 1770

[1] Н. Бакланова. Стеклянные заводы в Московском государстве XVII века. — «Труды Гос. Исторического музея», вып. IV. М., 1928, стр. 123, 126.

[2] И. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Изд. 3. М., 1895, стр. 547—549.

[3] Там же, стр. 518—519.

[4] Б. Курц. Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича. Киев, 1915, стр. 119.

[5] Н. Бакланова. Указ. соч., стр. 139.

[6] Там же, стр. 130 и рис. на стр. 131.

[7] См. «150 лет Никольско-Бахметьевского хрустального завода князя Л. Д. Оболенского». СПб., 1914, стр. 196—211.

года. Его ранняя продукция почти не отличалась от изделий ямбургских заводов, так как мастера были в значительной части те же[1].

Двор и столичная аристократия были основными потребителями как ямбургских, так и петербургского заводов. На менее богатого потребителя работал завод, основанный в 1724 году купцом Василием Мальцевым под Москвой, в Можайском уезде. В 1747 году было запрещено, из опасения пожара, иметь железные и стеклянные заводы в окрестностях Москвы, поэтому Мальцевы — сыновья основателя завода — перевели одну часть своего предприятия в село Радутино Орловской губернии, другую — в село Микулино Владимирской губернии, на реке Гусь (ныне это город Гусь-Хрустальный — центр советской стекольной промышленности)[2]. Расцвет мальцевского стеклянного производства падает на более позднее время — на XIX век.



Штоф стеклянный с вензелем Петра II. Около 1730 года.
Гос. Эрмитаж.

Русское художественное стекло первой половины XVIII века, в основном, можно разделить на два типа. К первому относятся изделия (обычно штофы, кубки, рюмки и стаканы) из высококачественного белого, вернее бесцветного, лишь слабо окрашенного примесями, стекла с резной орнаментацией; ко второму — белое или бутылочно-зеленое стекло с эмалевой росписью. Стекло первого типа, часто называемое в старых описях хрусталем (хотя оно совсем не обязательно было свинцовым), производилось главным образом на ямбургских и петербургском заводах.

К петровскому времени относится хранящийся в Гос. Русском музее колокол ямбургского завода с гравированной надписью, указывающей на место производства и год (1723). На ямбургских заводах сделаны также массивные конические стаканы с надписью: «Виват царь Петр Алексеевич» (Гос. Эрмитаж, № РС 239; *стр. 510*). К сожалению, стеклянных изделий первой четверти XVIII века сохранилось очень немного, и составить полную картину о производстве этого времени мы не можем. От второй четверти XVIII века до нас дошло уже значительное число образцов, главным образом рюмок, кубков и штофов.

[1] См. К. Большева. Петербургские заводы художественного стекла (диссертация), 1941, стр. 10—20 (архив Академии художеств СССР в Ленинграде).

[2] К. Большева. К истории мальцевского стекольного производства. — «Временник Отдела изобразительных искусств Гос. Института истории искусств», I. Л., 1927, стр. 194 и сл.



Стакан стеклянный с надписью «Виват царь Петр Алексеевич». Первая четверть XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

Рюмки и кубки 20—30-х годов в своем большинстве имеют конусовидное пойло и балясовидную ножку, как, например, кубок Анны Ивановны 1740 года (Гос. Эрмитаж, № PC 1893). К середине XVIII столетия форма усложнилась введением в ножку граненых яблок и более изощренным гранением нижней части пойла. Иногда для украшения изделий вводились в ножку окрашенные нити, а в нижнюю массивную часть пойла — пузырьки. Штофы же были четырехугольные, простых очертаний, и эта форма удерживалась в течение всей первой половины XVIII века.

Основными мотивами для резной орнаментации стеклянных изделий служили гербовые орлы и вензеля; при этом вензель иногда помещался на груди орла, заменяя собой изображение Георгия Победоносца, или же отдельно, в особом обрамлении, под короной. На ранних вещах это обрамление состояло из двух полукруглых, изогнутых и внизу перекрещенных ветвей (штоф Петра II — Гос. Эрмитаж, № PC 1892; *стр. 509*); на более поздних — вензель помещался в картуше, состоящем из овала или круга, трофеев и венков. Остальная поверхность изделий в ранний период либо оставлялась свободной, либо заполнялась растительным орнаментом, близким по рисунку к орнаменту конца XVII века. Но уже на изделиях середины XVIII века вся поверхность покрывалась орнаментацией, обычно изображавшей растительные побеги с цветами ромашки, иногда сочетавшиеся с завитками и раковинами в стиле рококо. Для большей нарядности резная орнаментация частично золотилась или покрывалась черной краской (*стр. 511, 512*). На более дорогих изделиях вензель заменялся портретом, а растительный орнамент — видами садов с фонтанами или аллегориями. Особенно типичны для середины XVIII века кубки из собрания Гос. Эрмитажа с портретом Елизаветы Петровны (№ PC 55) и с черным орлом (№ PC 23).

Во второй четверти XVIII века стекло, кроме гравировки и поверхностного золочения, украшалось межстеклянным золочением. Для этого стенки пойла рюмок и бокалов делались двойные и между ними помещалась золотая или

серебряная фольга, по которой процарапывался орнамент; лишняя фольга удалялась, и получался золотой или серебряный рисунок на прозрачном фоне, иногда бесцветном, иногда же красном (последнее имело место в тех случаях, когда золотая фольга покрывалась слоем красного лака). Подобные изделия редки; в собрании Гос. Эрмитажа имеется лишь один такой замечательный кубок с двуглавым орлом.



Кубок стеклянный с вензелем и портретом Елизаветы Петровны, резной и золоченый. Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

Иногда встречаются такие же рюмки с вензелями Анны Ивановны и штофы. У последних в широкую стенку вставлялся, в специально вырезанное для этого ложе, небольшой круглый стеклянный диск. Между стенкой штофа и диском помещалась, обычно на красном лаке, золотая фольга, по которой процарапывались орнаментация, чаще всего вензеля и орлы.

Способ украшения межстеклянным золочением, известный еще в древнем Риме и в дальнейшем забытый, во второй четверти XVIII века, кроме России, применялся лишь в одном, точно не установленном, центре стеклянного производства в Чехии. Однако русские изделия резко отличаются от чешских своим материалом, техническими приемами и характером орнаментации.

Возможно, петербургский завод изготовлял стеклянные части к осветительным приборам: люстрам, фонарям и жирандолям. В середине XVIII века люстры обычно имели стеклянную центральную балясину на металлическом стержне, от которого отходили металлические изогнутые ветви, поддерживающие рожки. Эти ветви украшались стеклянными или хрустальными подвесками в виде дубовых листьев. По тому же принципу и с такими же подвесками изготовлялись жирандоли. Фонари середины XVIII века были призматические и обычно состояли из пяти или шести вертикально поставленных гладких стенок с волнистым верхним краем[1].

Более простое и дешевое стекло первой половины XVIII века, приготовлявшееся не для двора и аристократии, а для средних классов населения, в

[1] К. Соловьев в своей книге «Русская осветительная арматура» (М., 1950) относит к русским осветительные приборы XVIII века западноевропейского происхождения, как, например, английскую люстру (рис. 33), венецианскую люстру (рис. 5), французский канделябр (рис. 175) и мн. др.



Кубок стеклянный с золочением. Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

основном для купечества, расписывалось эмалями. По своему материалу оно делилось на два вида. К первому относилось белое, почти бесцветное стекло, ко второму — бутылочно-зеленое. Оба вида стекла расписывались густыми неяркими эмалями, обычно белого, кирпично-красного и желтого цветов. На этом стекле часто встречаются надписи и даты. Бóльшая часть датированных предметов относится ко второй половине XVIII века. Однако хранящиеся в Гос. Историческом музее два сосуда — кувшин 1724 года[1] (№ 6054 1193 ст.) и бочонок 1730 года[2] — служат доказательством того, что стекло этого вида производилось уже в первой половине XVIII века. Обычно такие изделия украшались примитивно написанными изображениями зверей и птиц. Реже встречаются фигурные композиции на библейские темы.

Все предметы, изготовленные как из бесцветного, так и из бутылочно-зеленого стекла, настолько близки друг другу по характеру росписи, что их следует относить к одному производству. Несколько отличается от них лишь упомянутый кувшин из бесцветного стекла 1724 года, помимо росписи украшенный наложенными жгутами и, в верхней части, двумя рядами петель. На нем изображены три библейских сцены и сделана надпись, указывающая на заказчика («сей кувшин черницы Павлы»). В виде исключения на расписанном эмалями стекле встречается гравировка[3].

Особенностью росписи изделий из стекла является то, что на ней не отразились получившие широкое применение в русском дворянском искусстве XVIII столетия черты рококо и классицизма. Орнаментация, мало менявшаяся в течение всего XVIII века, очень близка к русскому народному искусству, что невольно наводит на мысль, не является ли это стекло, так же как и

[1] «Художественные сокровища России», 1902, № 2, стр. 133—134; рис. на стр. 112.
[2] Там же, 1901, № 11, стр. 214, табл. 122.
[3] На штофе Гос. Исторического музея (№ 5979/253 ст.) из бесцветного стекла на одной стороне написана эмалями сцена грехопадения, на другой — очень примитивной гравировкой изображены ландыши и крупные цветы с сеткой посредине.

украинское, продукцией кустарных или полукустарных стеклоделательных мастерских и не вырабатывалось ли оно для народа? Однако это предположение приходится оставить по двум причинам. Во-первых, у нас нет никаких свидетельств о том, что такое кустарное производство существовало, и, во-вторых, вряд ли эти стеклянные изделия могли быть доступными для народных масс, в XVIII веке обходившихся деревянной и глиняной посудой. Скорее всего, они вырабатывались на купеческих заводах, и основным их потребителем являлось купечество, при этом не богатое, подражавшее в своем быту аристократии, а среднее и мелкое. Последнее предположение подтверждает хранящаяся в Гос. Историческом музее (№ 3012/322) бутыль с росписью, содержащей 14 сцен из библейской истории Иосифа Прекрасного, и надписью: «Сия бутыль коломенского купца Василия Климентова сына Бачарникова».

Где производилось украшенное эмалями стекло, неизвестно, но вероятнее всего на заводе купца Мальцева, так же как и изделия первой половины и середины XVIII века из бесцветного стекла с орнаментацией, подражающей стеклу петербургского завода. К числу последних относятся стаканы, украшенные весьма примитивной и небрежной гравировкой. Наряду с цветами и листьями, на них встречаются вензеля в обрамлении из лучей (стакан Гос. Исторического музея, № 38931/1901 ст.) и типичный для кубков петербургского завода орнамент, составленный из ряда круглых «ямочек» и дужек с вертикальными черточками (стакан Гос. Исторического музея, № 41092/2434 ст.).

Плохо удавалось петербургскому и ямбургским заводам производство цветного стекла. Выпускалось лишь бутылочно-зеленое и синее, не яркого и не чистого цвета стекло, поэтому Канцелярия от строений, в ведении которой находился петербургский завод, обратилась в 1751 году в Академию наук с просьбой поручить Ломоносову обучение мастера завода выделке цветного стекла лучшего качества. Эта просьба была удовлетворена, и Ломоносов обучил «архитектурии ученика» Петра Дружинина производству цветного стекла[1]. На стеклянных заводах Дружинин работал 20 лет. Его деятельность и изобретения Ломоносова подготовили расцвет производства русского цветного стекла во второй половине XVIII века.

Ломоносов не случайно занялся цветным стеклом. Работая над «теорией цветов», он нуждался в окрашенных стеклах. Имевшиеся в наличии образцы его не удовлетворяли, и он принялся самостоятельно разрабатывать рецептуру цветного стекла. Достигнув в этом деле блестящих результатов, Ломоносов, никогда не отделявший научных исследований от практического их применения, в конце 1751 года подал проект об учреждении казенной фабрики для производства цветного стекла и галантереи. Этот проект был встречен холодно,

[1] П. Билярский. Материалы для биографии Ломоносова. СПб., 1865, стр. 157; Н. Сидоров. Из истории мозаических составов М. В. Ломоносова. — «Известия Академии наук СССР. Отделение физико-математических наук», 1930, № 7, стр. 694—695.

однако Ломоносов, не желая расстаться со своей идеей, начал в 1752 году хлопотать об устройстве собственной фабрики. Ему отвели участок земли в 64 верстах от Петербурга при слиянии двух рек, из которых одна, Рудица, имела быстрое течение, что давало возможность механизировать фабрику. В 1753 году приступили к строительству, а уже в 1754 году фабрика была пущена в ход[1]. Так возникала Усть-Рудицкая фабрика Ломоносова, отличавшаяся от прочих стеклянных заводов тем, что в основу предприятия были положены не коммерческие расчеты или потребности двора, а патриотическое стремление наладить в России новое производство цветной галантереи, бисера, пронизок, стекляруса, цветной посуды и мозаичных смальт. На фабрике же были устроены мастерские по набору мозаичных картин[2]. Вскоре после смерти Ломоносова, в 1765 году, фабрика была закрыта, так как наследники не имели желания продолжать столь мало рентабельное предприятие, какой была Усть-Рудицкая фабрика.

О фаянсовом производстве первой четверти XVIII века мы ничего, кроме факта существования этого производства, не знаем, да и сведения о русском художественном фаянсе первой половины XVIII века ограничиваются лишь одной фабрикой купца Афанасия Гребенщикова, основанной в 1724 году в Москве, за Таганскими воротами[3]. Фабрика работала на глинах гжельского района. Изделий этой фабрики, имевших марку из букв МФАГ[4], сохранилось очень мало. Чаще всего встречаются блюда из толстостенного фаянса, покрытые непрозрачной глазурью и расписанные или одним кобальтом, или полихромно.

Судя по архивным данным, фабрика изготовляла также печные изразцы, хотя и в меньшем количестве, чем посуду[5]. В начале XVIII века в России производились печные изразцы с рельефными украшениями, покрытые цветными непрозрачными глазурями, того же типа, как и во второй половине XVII века. Одновременно ввозились голландские изразцы, расписанные кобальтом и реже — марганцем. Во второй половине XVIII века русские мастера перешли от производства рельефных изразцов к расписным. Какого вида изразцы производились на заводе Гребенщикова, мы не знаем, так как они не сохранились, но, возможно, что именно ему принадлежит почин производства расписных изразцов.

Фаянсы Гребенщикова не отличались высоким качеством и могли лишь отчасти заменить серебряную и фарфоровую посуду. Последнее вынудило Гребенщикова приступить к опытам получения фарфора из тех же гжельских

[1] См. Н. Сидоров. Усть-Рудицкая фабрика М. В. Ломоносова.— «Известия Академии наук СССР. Отделение общественных наук», 1937, № 1, стр. 149—174.

[2] О мозаиках М. В. Ломоносова см. стр. 350—353 настоящего тома.

[3] А. Селиванов. Второе прибавление к книге: «Фарфор и фаянс Российской империи». Владимир, 1914, стр. 6—12.

[4] А. В. Селиванов эту марку ошибочно относит к фаянсу завода Гарднера (А. Селиванов. Фарфор и фаянс Российской империи. Владимир, 1903, стр. 23).

[5] А. Салтыков. Первый русский керамический завод. М., 1952, стр. 16, 17, 24.

глин. Эти попытки не были безрезультатными; известно, что в 1747 году Гребенщиков послал в Петербург «фарфоровую» чашку, расписанную кобальтом. Была ли эта чашка действительно фарфоровая, неизвестно. Во всяком случае, наладить самостоятельно фарфоровое производство Гребенщиков не смог. В Петербурге его инициативу не поддержали, так как там имели уже основание считать дело получения фарфора решенным на казенном заводе, основанном в 1744 году[1].

Еще в 1718 году Петр I выписал из Саксонии мастера Эггебрехта для устройства фарфорового завода, но эта попытка ни к чему не привела. Позднее правительство возлагало надежды на торговые караваны, регулярно отправлявшиеся в Китай за чаем, шелком, фарфором и другими товарами. Этим караванам поручалось узнать в Китае секрет получения фарфора, что долгое время не удавалось, так как в их составе не было специалистов по керамике. Поэтому Лебратовский, который возглавлял караван, отправившийся в Китай в 1744 году, пригласил в Кяхте некоего Курсина, изготовлявшего керамическую посуду и производившего опыты по получению фарфора. После того, как ему удалось подкупить за 2000 рублей мастера богдыханского фарфорового завода, тот открыл Курсину секрет и снабдил его образцами сырых материалов. По возвращении Курсин был вызван в Петербург, где начал производить опыты получения фарфора, которые, однако, не увенчались успехом. Вероятно, Курсин не смог быстро приспособиться к местным материалам, что вообще было делом нелегким.

В 1744 году для работы на основанном в том же году фарфоровом заводе в Петербург был вызван из Стокгольма Христофор Гунгер, выдававший себя за знатока фарфорового дела. В молодости он был знаком с изобретателем саксонского фарфора Бетгером, затем работал на венском фарфоровом заводе. Покинув Вену, Гунгер побывал в Италии и Швеции, но нигде не ужился и, приняв предложение русского правительства, приехал в Россию. Зная прошлое Гунгера и его неуживчивость, кабинет-секретарь Черкасов, в ведении которого находился фарфоровый завод, приставил к Гунгеру Д. И. Виноградова с тем, чтобы тот узнал от него секрет производства.

Замечательный русский ученый и техник XVIII века Дмитрий Иванович Виноградов родился в 1720 году в Суздале. Учился он в Москве в академии Заиконоспасского монастыря, а в 1735 году, в числе лучших учеников, среди которых находился и Ломоносов, был отправлен в Петербург в Академию наук для продолжения своего образования. Но уже через год Виноградова вместе с Ломоносовым и еще двумя лучшими учениками послали в Германию для изучения металлургии. За границей Виноградов пробыл восемь лет и вернулся в Россию с такими обширными знаниями в области горного дела, что, по свидетельству экзаменовавшего его вице-президента, немца Райзера, превзошел всех работавших в России иностранных бергмейстеров.

[1] Н. Вольф. Императорский фарфоровый завод. СПб., 1906, стр. 7 и сл.

С Гунгером у Виноградова довольно скоро обострились отношения. Гунгер понимал превосходство образованного Виноградова и поэтому не имел ни малейшего желания делиться с ним своими небольшими знаниями. В течение трех лет Гунгер не смог добиться положительных результатов в организации фарфорового производства, и по мере того, как его несостоятельность обнаруживалась, возрастало значение Виноградова. В 1747 году Гунгер был отстранен, а через год покинул Россию, и руководство заводом перешло в руки Виноградова.

Еще при Гунгере, в 1746 году, Виноградов начал самостоятельно производить опыты получения фарфора. Опыты продолжались после увольнения Гунгера и увенчались успехом в 1748 году, о чем свидетельствует белый, не расписной ставок с крышкой, на которой имеется дата (1748) и марка Виноградова — латинское «W» (Музей керамики в Кускове). Но и после изобретения фарфора Виноградов, вплоть до своей смерти, продолжал экспериментировать. Он исследовал гжельские, сибирские, оренбургские и украинские глины и остановился на гжельской глине «черноземке» из пустоши «Чернозем» и на оренбургских глинах. Особенностью фарфоровой массы Виноградова является то, что вместо полевого шпата, входившего в состав китайского и западноевропейского фарфора, употреблялся алебастр. Кроме того, глина частично вводилась прокаленной и снова измельченной[1]. Последнее свидетельствует о том, что русский фарфор был изобретен самостоятельно. Много пришлось потрудиться Виноградову над печами. До 1756 года обжиг удавался лишь в малых горнах, и потому завод выпускал небольшие вещи. Только в 1756 году, когда был сконструирован большой горн, стали изготовлять сервизы и вазы. Замечательная деятельность Виноградова, к сожалению, продолжалась недолго и была прервана его безвременной смертью в 1758 году.

Первый русский фарфор имел белый с сероватым оттенком цвет и в изломе был сравнительно зернист. Масса не отличалась особой пластичностью, поэтому изделия формовались толстостенные, формы же были довольно простые, по сравнению с мейссенским фарфором середины XVIII века, и значительно более отвечавшие керамической технологии. До 1756 года, как уже отмечалось, изготовлялись лишь мелкие предметы: чайная посуда, табакерки и фарфоровые куклы.

Табакерки были в большой моде в середине XVIII века. Табак нюхали и мужчины и женщины, а богатые люди имели множество табакерок, так как к каждому костюму и наряду полагалась особая табакерка. Фарфоровый завод выпускал табакерки всевозможных форм. Были табакерки прямоугольные, круглые и с выемчатыми стенками; делались они в виде фруктов, раковин, барабана, в форме розана и, наконец, в виде почтового пакета, так называемые «пакетовые». Последние были специальностью петербургского завода. Они

[1] М. Безбородов. История возникновения первого русского фарфора.— «Труды Института истории естествознания АН СССР», т. II. М., 1948, стр. 281—282.



Фигура фарфоровая «Вакх». Середина XVIII века.

Гос. Эрмитаж



Табакерка фарфоровая «пакетовая». Середина XVIII века.

Гос. Эрмитаж.

имели вид запечатанного письма; на одной стороне писался адрес лица, которому предназначалась табакерка, на другой — изображалась печать (Гос. Эрмитаж, № 3556; *стр. 517*). Сначала надписи делались печатными буквами, в дальнейшем стали воспроизводить почерк заказчика — дарителя табакерки. Такие надписи с большим искусством исполнял мастер Лев Терский.

Непакетовые табакерки обычно расписывались художниками. Изображались забавные сцены, разыгрываемые мопсиками (Гос. Эрмитаж, № Э 3578; *стр. 518*), фантастические картинки из китайской жизни, сценки в духе пасторалей Ватто, цветы, пейзажи, баталии и, наконец, аллегории (Гос. Эрмитаж, № 3625, *стр. 519*). Среди художников первое место занимал Андрей Черный, сын Ивана Черного, также недолго работавшего на заводе. Отец и сын Черные — в прошлом художники по финифти — были крепостными людьми графа Шереметева. Из Академии художеств завод пригласил учеников — Пимена Тупицына, который писал главным образом пейзажи, и Федора Алексеева, специализировавшегося на жанровых сценах. Сохранившиеся образцы свидетельствуют о высоком мастерстве художников по фарфору середины XVIII века. Их росписи отличаются тонкостью, выразительностью и красочностью.

В конце 50-х годов завод стал выпускать большие предметы. В это время был сделан первый столовый сервиз, украшенный лепными цветами и рель-



Табакерка фарфоровая с росписью работы А. Черного. 1752 год.
Гос. Эрмитаж.

ефной пурпуровой сеткой с цветочками на переплетениях. Превосходным образцом художественного оформления предметов этого сервиза может служить сухарница (Гос. Эрмитаж, № КНП 2108-11; *стр. 520*). Сервиз получил название «Собственный», так как предназначался для личного пользования императрицы Елизаветы Петровны. К этому же времени относятся и первые, сравнительно крупные вазы. Особенно замечательна ваза, хранящаяся в Павловском дворце-музее (*стр. 521*). Ваза имеет яйцевидную форму, гладкую, без каких-либо украшений, оживленную лишь двумя ручками в виде маскаронов и изогнутых в стиле рококо растительных побегов. Тулово вазы украшено двумя пейзажами, очень тонко и изящно написанными одним только подглазурным кобальтом. Своей строгой, чисто керамической и удивительно стройной формой ваза эта выгодно отличается от загроможденных скульптурными и лепными украшениями ваз Мейссенской мануфактуры того же времени.

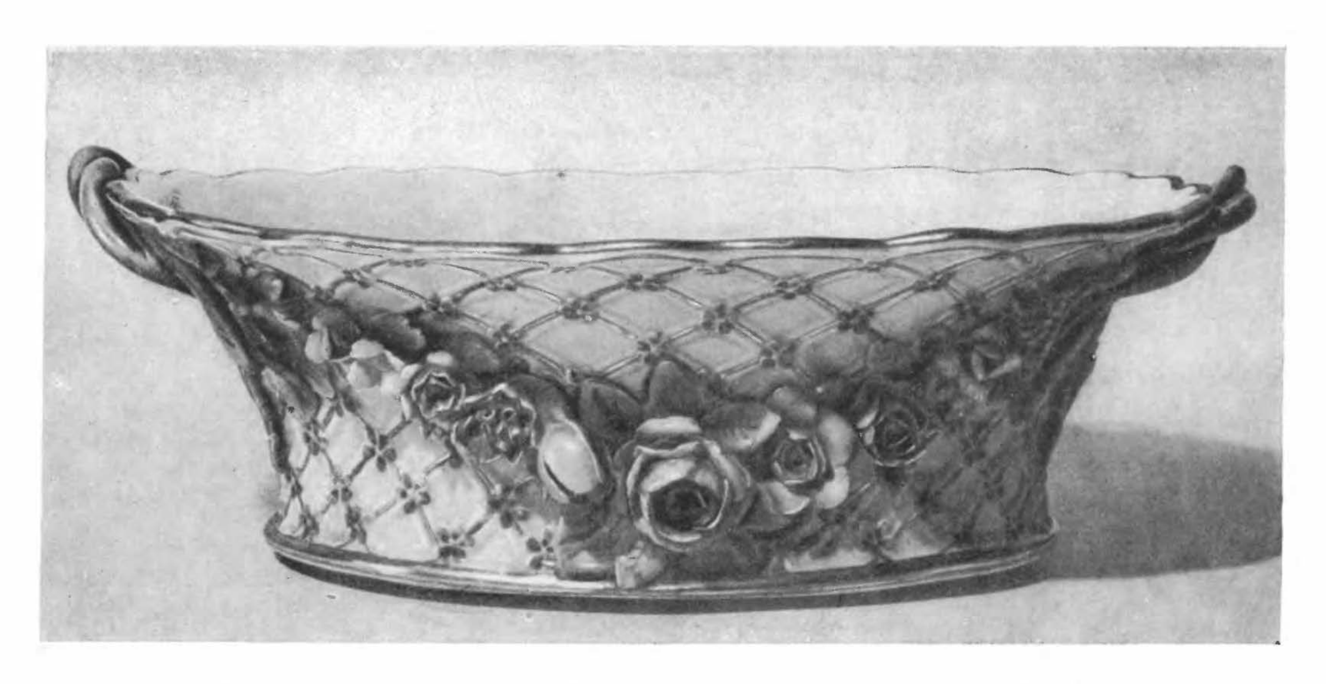
Наиболее интересны и значительны в художественном отношении фарфоровые фигурки, изготовлявшиеся в небольшом количестве. К самым ранним относятся статуэтки негров (Гос. Эрмитаж, № Э 2291). Они несколько грубо моделированы; видно, что их автор (имя которого нам неизвестно) не был умелым скульптором, но великолепно схваченные позы говорят о его таланте и наблюдательности. Столь же выразительны спокойно-осанистые фигуры из серии восточных типов (Гос. Эрмитаж, № Э 14312; *стр. 522*). Фарфоровые фигурки негров и серия фигурок восточных типов являются самостоятельным творчеством мастеров завода. Но часто скульпторам приходилось, вероятно по специальному заказу, копировать фигуры Мейссенского завода, хотя и здесь неизвестные русские мастера сохраняли свою индивидуальность, оригинально отделывая детали и следуя образцам лишь в сюжете и общей композиции. В этом отношении особенно интересна небольшая фигурка ребенка Вакха (Гос. Эрмитаж, № Э 14299; *цветная вклейка*), сделанная по модели Мейссенского завода



Табакерка фарфоровая с росписью. Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

(*стр. 523*). Русская статуэтка поражает своей выразительностью; мастер прекрасно передает и одутловатость лица с осоловевшими глазами, и неустойчивую, качающуюся позу пьяного мальчугана. Все эти детали отсутствуют на мейссенской фигурке, которую можно принять за изображение бога плодородия и вина лишь по гирляндам с виноградными гроздьями, переброшенными через плечо и увенчивающими голову. Скульптор Мейссенской мануфактуры не стремился к реалистической трактовке образа. Его цель сводилась к тому, чтобы создать изящную и жеманную безделушку в духе времени и господствующего стиля рококо. Но это искусство было чуждо вышедшим из народа русским мастерам, творчество которых было отмечено стремлением к реализму.

Ранние изделия фарфорового завода метились синей подглазурной маркой Виноградова (W) обычно с указанием даты (табакерка Гос. Эрмитажа 1752 года, № Э 3578; *стр. 518*). С середины 1750-х годов стали ставить марку в виде двуглавого орла, выдавленного в тесте или нанесенного черной краской поверх глазури (подглазурное кобальтовое клеймо в виде орла встречается очень редко).

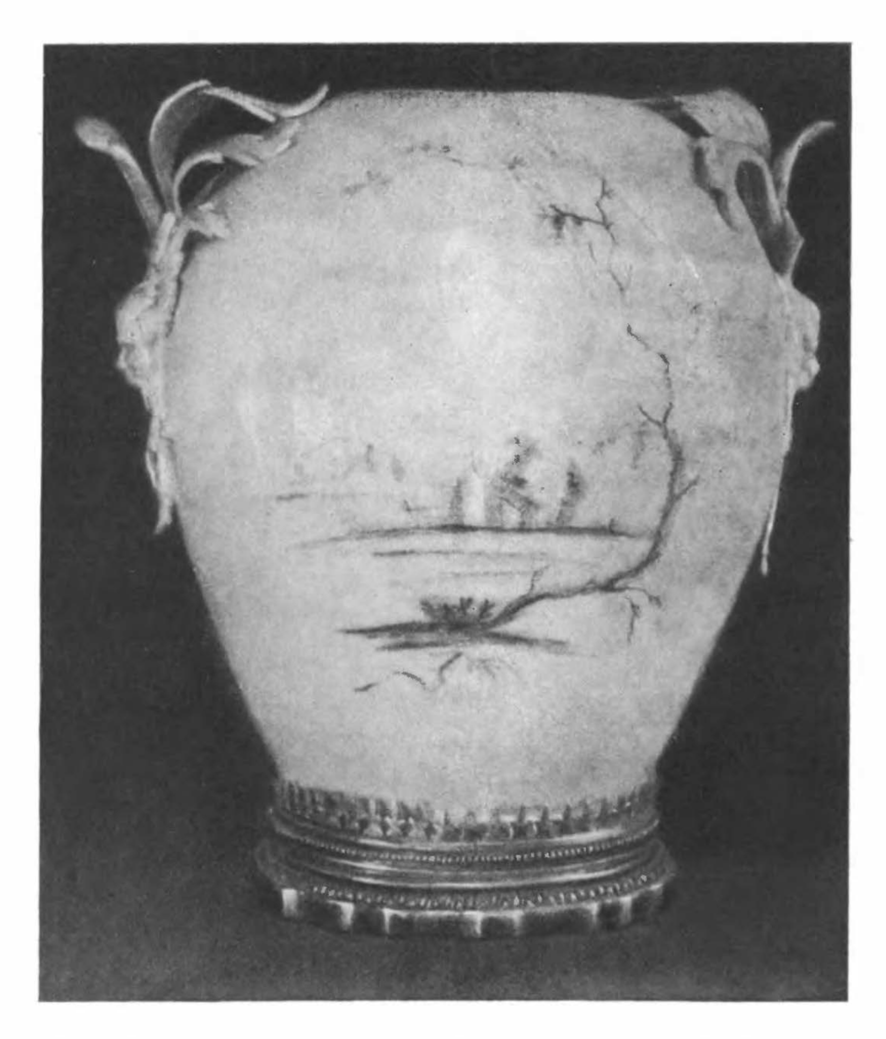


Сухарница фарфоровая из «Собственного сервиза». Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

Кроме того, на изделиях императорского завода первых двух десятилетий его существования ставились выдавленные в тесте знаки в виде кружка с точкой и кружка со стрелкой; марка в виде вензеля Екатерины II появилась лишь в конце 60-х годов XVIII столетия.

Лучшие мастера деревянной резьбы были сосредоточены в конце XVII века в мастерских московской Оружейной палаты. После закрытия мастерских, в начале XVIII века, часть из них была переведена в Воронеж и Астрахань, остальные разбрелись по всей стране. Большинство произведений этих мастеров не уцелело, и о русской резьбе первой четверти XVIII века мы можем судить лишь по немногочисленным резным иконостасам, да по немногим образцам сравнительно скромной мебели, ничем существенно не отличавшейся от изделий конца XVII столетия.

Положение меняется во второй четверти XVIII века, когда резная мебель и резное убранство храмов и дворцов снова получает большое распространение. В это время не только резко изменился характер резьбы, порвавшей с традициями XVII столетия и включавшей в себя немало элементов общеевропейского стиля рококо, но стала иной и роль мастеров-резчиков. Они перестают быть самостоятельными творцами, создающими по своему вкусу ансамбль внутреннего убранства храма или дворца и превращаются лишь в искусных, порой виртуозных исполнителей художественных замыслов зодчих. Самостоятельная роль резчика до известной степени сохранялась только в украшении мебели.



Ваза фарфоровая с росписью кобальтом. Середина XVIII века.
Дворец-музей в г. Павловске.

В мебели этого времени отсутствуют прямые линии; спинки, локотники и ножки диванов, кресел и стульев всегда капризно изогнуты, при этом ножки стоят свободно и не связаны перекладинами. Получившие большое распространение комоды имеют невысокие изогнутые ножки и выпуклые спинки. Мебель обильно украшалась орнаментальной и фигурной резьбой, золотилась и раскрашивалась. Типичным образцом русской нарядной мебели середины XVIII века является диван из собрания Гос. Эрмитажа (*стр 524*).

Резная русская мебель середины XVIII века, несмотря на множество точек соприкосновения, в общем стиле значительно отличается от западноевропейской, в частности от французской. Формы русской мебели более свободны: резьба, ее украшающая, значительно крупнее и почти всегда покрыта позолотой и раскрашена, в то время как французская мебель часто не золотилась, в особенности в тех случаях, когда резьба тонко исполнена, так как



Фигура фарфоровая из серии «Народы Востока». Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

левкас, на который накладывают золотые листочки, сглаживает и затушевывает линии узора. Наконец, на французской мебели редко золочение соединяется с раскраской. Наоборот, русские мастера умели прекрасно сочетать яркую раскраску предметов с их позолотой.

Заботясь об организации в России художественной промышленности, Петр I, наряду с другими предприятиями этого рода, основал в 1717 году в Петербурге (в Екатерингофе) шпалерную мануфактуру, первые мастера которой были выписаны из Парижа, где они работали на королевской мануфактуре. Во главе нового предприятия был поставлен архитектор Леблон[1]. После смерти Леблона, в 1719 году, мануфактура была передана в Берг-коллегию, (которая в это время управляла не только горным делом, но и всей промышленностью), а с 1732 года находилась в ведении придворной конторы. Тогда же мануфактуре было предоставлено лучшее помещение на Литейной стороне (Шпалерная улица — ныне улица Воинова).

Первые годы после основания мануфактура почти не работала, так как не хватало оборудования и не было нужного сырья. В это время мастера и подмастерья были исключительно иностранцы (в 1719 году их насчитывалось 16 человек). Но уже в 1720 году большинство из них было уволено и осталось лишь 5 человек, а в 1723 году — только двое: Бегатель-сын и Бурдейн. Сокращение числа иностранных мастеров объясняется тем, что с 1719 года стали набирать русских учеников из детей солдат и мастеровых (в 1724 году их было 10, а в 1732 году—25). С 1724 года русские ученики были уже настолько квалифицированными мастерами, что стали работать самостоятельно. Среди них особенно выделились ткачи Иван Кобыляков и Михаил Атманов и красильщик Лазарев. Живописцем на мануфактуре работал Дмитрий Соловьев.

При Елизавете Петровне мануфактурой пренебрегали, деньги на ее содержание выдавались неисправно, материалов не было, и жалование мастерам и ученикам платили с такими перебоями, что многие из них нищенствовали и

[1] Н. Спилиоти. Императорская шпалерная мануфактура.—«Художественные сокровища России», 1903, № 4—8, стр. 231—250.

просили милостыню. С 1745 по 1755 год мануфактура влачила жалкое существование и продукция ее была ничтожна. Положение переменилось лишь после 1755 года, когда она была передана в ведение Сената.

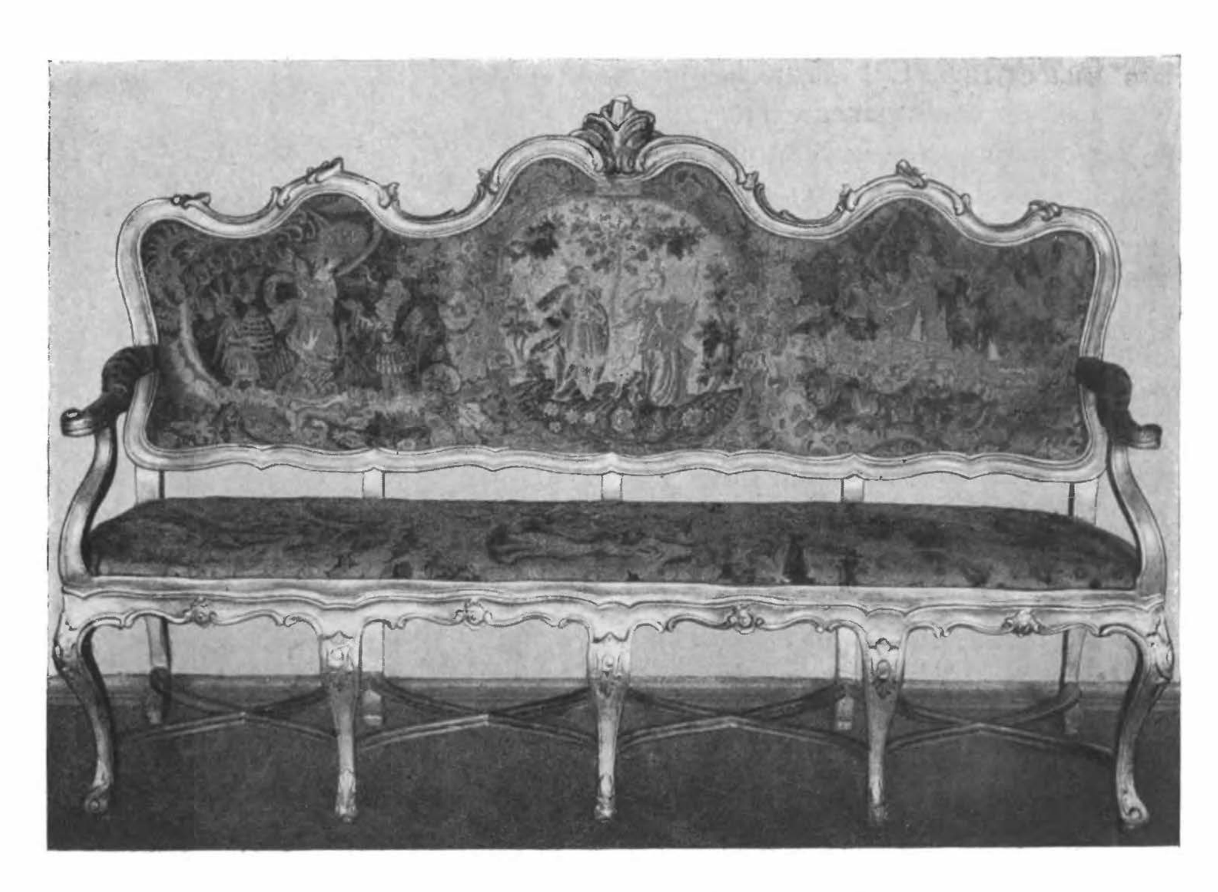
Шпалерная мануфактура выпускала большие стенные ковры на исторические и аллегорические сюжеты, а также предназначенные для обивки мебели мелкие шпалеры, обычно с изображением цветов и птиц. Первые большие ковры были посвящены прославлению побед русского оружия в петровское время; в их числе — вытканная в 1723 году «Полтавская баталия» (Гос. Русский музей). В дальнейшем излюбленными сюжетами служили изображения экзотической природы и населения тропических стран. Особенным успехом пользовалась серия из четырех шпалер с аллегорическими изображениями стран света. Эта серия повторялась несколько раз по разным картонам. Ткались на шпалерной мануфактуре и портреты, обычно царствующих императоров.



Фигура фарфоровая «Вакх» Мейссенского завода. Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

Несмотря на то, что мануфактура была организована французскими мастерами и ее главным художественным руководителем до 1750 года был также француз, шпалеры русского производства резко отличаются от французских. Русские мастера, стремясь к большей выразительности образов, всячески подчеркивали в них экспрессию и динамичность. В полной гармонии с этой задачей находилась красочная гамма русских шпалер с их преобладанием коричневых и зеленых тонов, гамма в целом несколько резкая, но более контрастная и мощная, нежели во французских гобеленах. В этом отношении интересна находящаяся в Гос. Эрмитаже (№ Э 7386) шпалера «Борьба диких зверей у водопоя» (стр 525)[1]. На ней изображены лев, тапир, крокодил и другие звери, вступившие в ожесточенную борьбу на берегу реки; на заднем плане помеще-

[1] Шпалера является переработкой (со значительными изменениями сюжета и композиции) французского гобелена из серии «Новые Индии», вытканного в мастерской Козетта в 1741—1749 годах по картону Ф. Депорта.



Диван резного золоченого дерева. Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

на группа лебедей, поднявших неистовый крик. Мастерам удалось хорошо передать напряженность этой насыщенной движением сцены, хотя в рисунке много погрешностей, а некоторые экзотические животные, в особенности тапир, изображены недостаточно правильно.

В начале XVIII века в России, главным образом в Москве, возник целый ряд небольших мастерских, изготовлявших шелковые узорчатые ткани. В это время была основана Купавинская мануфактура, прославившаяся во второй половине XVIII — начале XIX века своими шелковыми и золототканными материями. Одновременно в России продолжалось производство набивных тканей, более дешевых и доступных средним классам населения. Для шелковых и парчевых тканей обычно пользовались западноевропейской орнаментацией; орнамент же набойки, восходящий к XVII веку, тесно связан с русским народным искусством. Что касается техники набивки, то в ней вскоре произошли большие изменения. В 1745 году в селе Иванове была основана крестьянином Иваном Ишинским фабрика, набивавшая ткани не масляными красками, как это делалось прежде, а заварными[1]. Последний способ был принят в ситце-

[1] Н. Соболев. Очерки по истории украшения тканей. М.—Л., 1934, стр. 405.



Шпалера «Борьба диких зверей у водопоя». Середина XVIII века.
Гос. Эрмитаж.

набивной промышленности, и фабрика Ишинского стала первым в России предприятием, выпускавшим ситцы, село же Иваново в дальнейшем превратилось в крупнейший центр этого производства.

Русское прикладное искусство середины XVIII века, хотя и усвоило во многом форму и орнаментацию общеевропейского стиля рококо, все же сильно отличается от западноевропейского. Созданное руками вышедших из народа мастеров, не принявших и не усвоивших манерную стилизацию и утонченность дворянского искусства Западной Европы середины XVIII столетия, русское прикладное искусство сохранило свою самобытность. Везде, где только было возможно, русские мастера работали с оглядкой на природу. Вместе с тем они не порывали связи с русским народным искусством и в своем творчестве часто исходили из него. Отсюда их любовь к яркой, веселой раскраске, к более полнокровным реалистическим образам. Все виды русского прикладного искусства середины XVIII века в большей или меньшей степени отмечены воздействием народного искусства, которое особенно ярко сказалось на расписных стеклянных изделиях. В фарфоровой скульптуре и мозаике влияние народного искусства выразилось в стремлении к реализму и в живой и радостной красочной гамме. Последняя характерна и для русской мебели середины XVIII века.

Ввиду почти полного отсутствия сохранившихся точно датированных памятников весьма затруднительно писать сейчас о русском народном искусстве первой половины XVIII века. Не можем мы поэтому судить и о том, что было внесено в него нового по сравнению с XVII столетием. Но народному искусству русское прикладное искусство первой половины XVIII века несомненно обязано очень многим в своих творческих достижениях.

БИБЛИОГРАФИЯ

Произведения основоположников марксизма-ленинизма

Маркс К. Ретроспективный взгляд на Крымскую кампанию.— Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2, т. 10, стр. 589.

Маркс К. Об освобождении крестьян в России. —Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2, т. 12, стр. 692—693, 701.

Энгельс Ф. Внешняя политика русского царизма.— Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 9—13.

Энгельс Ф. Анти-Дюринг. М., 1953, стр. 332.

Ленин В. И. Развитие капитализма в России.— Сочинения, т. 3, стр. 1—535.

Ленин В. И. Как социалисты-революционеры подводят итоги революции и как революция подвела итоги социалистам-революционерам.— Сочинения, т. 15, стр. 308.

Ленин В. И. Наши упразднители (О г. Потресове и В. Базарове).— Сочинения, т. 17, стр. 47.

Ленин И. В. О «левом» ребячестве и о мелкобуржуазности.— Сочинения, т. 27, стр. 307.

Общие труды

Сталин И. В. Об индустриализации страны и о правом уклоне в ВКП(б).— Сочинения, т. 11, стр. 248—249.

Сталин И. В. Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом 13 декабря 1931 г.— Сочинения, т. 13, стр. 104—105.

Постановление Жюри Правительственной комиссии по конкурсу на лучший учебник для 3—4-го классов средней школы по истории СССР.— В сб.: «К изучению истории». М., 1946, стр. 31—38.

———

Божерянов И. Очерк развития искусств в России в царствование Петра Великого. СПб., 1872.

Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен, т. II. М., 1903, стр. 1—47.

Грабарь И. История русского искусства, т. I—V [М., 1909—1915].

Коваленская Н. История русского искусства XVIII века. М.— Л., 1940.

Книга для чтения по истории русского искусства, вып. 2. Искусство XVIII века. Составил Н. Машковцев. М., 1950.

Жидков Г. Русское искусство XVIII века. М., 1951.

Ильин М. Искусство.— В кн.: «Очерки истории СССР. Период феодализма. Россия в первой четверти XVIII в. Преобразования Петра I». М., 1954, стр. 728—765; «Очерки истории СССР. Период феодализма. Россия во второй четверти XVIII в. Народы СССР в первой половине XVIII в.». М., 1957, стр. 483—513.

Коваленская Н. Искусство XVIII века.— В кн.: «Очерки по истории русского искусства». М., 1954, стр. 35 и сл.

Алпатов М. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, стр. 365—402.

История русского искусства. [Изд. Академии художеств СССР]. М., 1957, стр. 157—204.

Stählin K. Aus den Papieren Jacob von Stählins. Königsberg und Berlin, 1926.

К главе первой

Архитектура

Общие работы по архитектуре первой половины XVIII века

Историческая выставка архитектуры. 1911. СПб., 1912.

Згура В. Старые русские архитекторы. М.— Пг., 1923.

Михайлов А. Национальный характер русской архитектуры XVIII и начала XIX веков.— в кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 70 и сл.

Сокровища русской архитектуры. М., 1950.

Бунин А. История градостроительного искусства, т. I. М., 1953, стр. 345—426.

Русское зодчество. Вып. 4. Памятники архитектуры первой половины XVIII века. Чертежи и фотографии. М., 1953.

Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы. Под ред. И. Грабаря. М., 1954.

Шквариков В. Очерк истории планировки и застройки русских городов. М., 1954, стр. 63—82.

История русской архитектуры. Изд. 2. М., 1956, стр. 269—336.

Московская архитектура первой половины XVIII века

Мартынов А. и Снегирев И. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города, т. I. М., 1875.

Забелин И. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы, ч. II. М., 1891.

Бондаренко И. Архитектурные памятники Москвы, вып. 2—3. М., 1905.

Нечаев В. Общий вид Москвы в XVIII веке.— В кн.: «Москва в ее прошлом и настоящем», т. 7. М. [1909—1911], стр. 5—17.

Грабарь И. История русского искусства, т. IV (вып. 23). [М., 1915].

Александровский М. Указатель московских церквей. М., 1915.

Ширяев С. Памятники барокко и влияние зодчества Москвы в архитектуре XVII и XVIII века.— «Труды смоленских государственных музеев», вып. I. Смоленск, 1924, стр. 1—45.

Некрасов А. Художественные памятники Москвы и городов Московской губернии. М., 1928.

Левинсон Н. Кованые решетки оград середины XVIII века.— «Труды Общества изучения Московской области», вып. 5. М., 1929, стр. 161—182.

Некрасов А. Архитектура Истры и ее значение в общем развитии русского зодчества.— «Ежегодник Музея архитектуры», 1. М., 1937, стр. 17—51.

Гольденберг П. Старая Москва. М., 1947, стр. 31—38.

Снегирев В. Московское зодчество. Очерки по истории русского зодчества XIV—XIX веков. М., 1948, стр. 173—197.

Сытин П. История планировки и застройки Москвы, т. I. М., 1950, стр. 182—356.

Дубяго Т. Новые данные о садах Москвы первой половины XVIII века.— «Научные труды Ленинградского инженерно-строительного института», вып. 14. Л., 1953, стр. 86—98.

Ильин М. Архитектура Москвы в XVIII веке. М., 1953, стр. 5—36.

Тихомиров Н. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955, стр. 45—94.

Петербургская архитектура первой половины XVIII века

План столичного города Санктпетербурга с изображением знатнейших оного проспектов, изданный трудами имп. Академии наук и художеств. СПб., 1753.

Богданов А. и Рубан В. Историческое, географическое и топографическое описание Санктпетербурга, от начала заведения его с 1703 по 1751 год. СПб., 1779.

Георги И. Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного... СПб., 1794.

Гейрот А. Описание Петергофа. СПб., 1868.

Лонгинов М. Заметки о петербургских дворцах XVIII века. М., 1873.

Петров П. История С.-Петербурга с основания города до введения в действие выборного городского управления по учреждениям о губерниях, 1703—1782. СПб., 1885.

Бенуа А. Петергоф в XVIII веке.— «Художественные сокровища России», 1902, № 7—8, стр. 139—143.

Божерянов И. К истории Петергофа в XVIII веке.— «Художественные сокровища России», 1902, № 7—8, стр. 144—157.

Успенский А. Новые документы к истории петергофских дворцов и фонтанов в XVIII веке.— «Художественные сокровища России», 1902, № 7—8, стр. 158—202.

Гернгросс (Всеволодский) В. Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии.— «Старые годы», 1910, февраль, стр. 3—26.

Грабарь И. История русского искусства, т. III [М., 1912], стр. 5—254.

Курбатов В. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. СПб., 1913.

Столпянский П. Старый Петербург и его исторический план.— «Зодчий», 1913, № 36—37, стр. 383—389, 391—397.

Успенский А. Петергоф, Ораниенбаум и Гатчина.— В кн.: «Историческая панорама Санктпетербурга и его окрестностей», ч. 8. М., 1913.

Успенский А. Императорские дворцы, т. I—II. М., 1913.

Бунин А. Генеральный план и архитектурные ансамбли старого Петербурга.— В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 58—69.

Кочедамов В. Набережные Невы. Л.—М., 1954.

Петров А., Борисова Е., Науменко А. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1958.

Московская архитектура первой трети XVIII века

Дубровицы.— «Словарь географический Российского государства», ч. 2. «Г—К». М., 1804, стлб. 304—310.

Вельтман. Обновление храма Знамения пресвятой богородицы в селе Дубровицах... М., 1850.

Григорий архим. Церковь св. Иоанна Воина в Москве.— В кн.: А. Мартынов. Русские достопамятности, т. IV. М., 1883.

Забелин И. Историческое описание Московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893, стр. 67—78, 167.

Горностаев Ф. Барокко Москвы.— В кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. II [М., 1910], стр. 428—435.

Красовский М. Церковь села Дубровиц.— «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 34. СПб., 1910, стр. 55—71.

Маковский С. Две подмосковные князя С. М. Голицына.— «Старые годы», 1910, январь, стр. 31—37.

Греч А. Дубровицы.— В кн.: «Подмосковные музеи», вып. 4. М.— Л., 1925, стр. 70—87.

Жидков Г. Русская архитектура на рубеже XVII—XVIII вв.— «Архитектура СССР», 1938, № 9, стр. 71—73.

Кипарисова А. Лефортовский дворец в Москве.— «Сообщения Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 9. М., 1948, стр. 45—54.

Соболев Н. Отчет об исследовании архитектуры Лефортовского дворца в Москве 1946 г.— «Сообщения Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 9. М., 1948, стр. 55—62.

Подольский Р.. Петровский дворец на Яузе.— «Архитектурное наследство», 1. М., стр. 14—55.

Ильин М. и Выголов В. Московские триумфальные ворота рубежа XVII—XVIII вв.— В кн.: «Материалы по теории и истории искусства». М., 1956, стр. 106—117.

Петров А. Палаты фельдмаршала Б. П. Шереметева и Ф. М. Апраксина в Москве.— «Архитектурное наследство», 6. М., 1956, стр. 138—146.

Тельтевский П. Церковь в селе Степановском.— «Архитектурное наследство», 9. Л.—М., 1959, стр. 169—173.

И. П. Зарудный

Розанов. Н. Церковь архангела Гавриила в Москве, на Чистом пруде, или Меншикова башня. М., 1877.

Курбатов В. Иконостас собора Петропавловской крепости.— «Зодчий», 1907, № 3, стр. 17—19.

С-кий П. Зарудnев, Иван Петрович.— «Русский биографический словарь», [т. 7]. Пг., 1916, стр. 238.

Аксельрод А. Меншикова башня в ее первоначальном виде (опыт реконструкции).— «Архитектура СССР», 1939, № 10, стр. 57—61.

Выголов В. Новое о творчестве И. П. Зарудного.— «Архитектура СССР», 1953, № 10, стр. 30.

Куницкая Е. Меншикова башня.— «Архитектурное наследство», 9. Л.—М., 1959, стр. 157—168.

Основание и начало застройки Петербурга

Глаголев А. О дворцах, современных Петру Великому.— «Журнал Министерства внутренних дел», XLII, 1841, № 10, стр. 43—77.

Описание Санктпетербурга и Кроншлота в 1710-м и 1711-м годах. Перевод с немецкого, с примечаниями. СПб., 1860.

Петров П. Материалы для истории строительной части в России.—«Журнал Министерства путей сообщения», 1869, кн. 3, стр. 92—128.

Петров П. С.-Петербург в застройке и сооружениях.— «Зодчий», 1878, стр. 81—84, 102—105, 124—128; 1879, стр. 47—48, 56—57, 79—83, 101—103; 1881, стр. 13—15, 30—32, 77—79; 1883, стр. 84—89.

Головин Н. Петербург в Петровское время. СПб., 1903.

Петр I. Материалы для иллюстрации его времени. Под ред. А. Бенуа.— «Художественные сокровища России», 1903, № 1, 2—3, стр. 5—120.

Попов И. Введение в историю г. С.-Петербурга. М., 1903, стр. 46—52, 86—159.

Курбатов. В. Сады и парки. Пг., 1916, стр. 316—349.

Карлсон А. Летний сад при Петре I. Пг., 1923.

Лансере Н. Летний дворец Петра I. Л., 1929.

Петербург петровского времени. Очерки под ред. А. Предтеченского. Л., 1948.

Пилявский В. Петропавловская крепость. Л.— М., 1950.

Дубяго Т. Летний сад. М.— Л., 1951.

Володин П. О русском градостроительстве в эпоху Петра I.— «Советская архитектура», сб. 2. М., 1952, стр. 114—126.

Денисов Ю. Усадьба XVIII века на Петергофской дороге.— «Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 148—154.

Дубяго Т. Усадьбы Петровского времени в окрестностях Петербурга.— «Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 125—140.

Петров А. Палаты Кикина.— «Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 141—147.

Предтеченский А. Основание Петербурга.— «Вестник Ленинградского университета», 1953, № 6, стр. 95—106.

Шилков В. Четыре рисунка Петра I по планировке Петергофа.— «Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 35—38.

Крашенинникова Н., Шилков В. Проекты образцовых загородных домов Д. Трезини и застройка берегов Фонтанки.— «Архитектурное наследство», 7. Л.— М., 1955, стр. 5—12.

Тимофеева Е. Первоначальный облик Петропавловского собора.— «Архитектурное наследство», 7. Л.— М., 1955, стр. 93—108.

Бунин М. Стрелка Васильевского острова. М.—Л., 1957.

Кочедамов В. Основание города на Неве.— «Архитектура и строительство Ленинграда», 1957, № 3, стр. 32—35.

Кузнецова О., Сементовская А. и Штейман Ш. Летний дворец Петра I. Л., 1957.

Луппов С. История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века. М.—Л., 1957.

Дубяго Т. Дворцово-парковые ансамбли начала XVIII века в Риге.— «Архитектурная практика и история архитектуры. Сборник научных трудов Ленинградского инженерно-строительного института», вып. 21. Л.— М., 1958, стр. 151—160.

Бутми В. Начало строительства Петропавловской крепости.— «Научные сообщения. Гос. инспекция по охране памятников Ленинграда». Л., 1959, стр. 5—14.

Петров А. Новые данные об Иване Матвееве.— «Научные сообщения. Гос. инспекция по охране памятников Ленинграда». Л., 1959, стр. 15—21.

Архитекторы-иностранцы при Петре I

Палаты санктпетербургской имп. Академии наук, библиотеки и Кунсткамеры, которых представлены планы, фасады и профили. СПб., 1741 (второе изд.— СПб., 1743).

Флоринский Д. Историко-статистическое описание санктпетербургского Петропавловского кафедрального собора. СПб., 1857.

Майер А. О старом Зимнем дворце и палате, в коей скончался государь император Петр Великий. СПб., 1872.

Успенский А. Новые документы к истории петергофских дворцов и фонтанов в XVIII в.— «Художественные сокровища России», 1902, № 7—8, стр. 158 и сл.

[Бенуа А.] Г. Маттарнови. Фасад и план второго Зимнего дворца Петра Великого в Петербурге.— «Художественные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 98—99.

[Бенуа А.] План Летнего сада в Петербурге.— «Художественные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 110—112.

Успенский А. и Бенуа А. Дворец (Екатеринентальский) и домик Петра Великого в Ревеле.— «Художественные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 84—88.

Успенский А. Подзорный дворец и «Новыя палаты» в Дальних Дубках.— «Художественные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 73—83.

Успенский А. «Новыя летния палаты».— «Художественные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 99—105.

Корольков М. «Архитекты Трезины».— «Старые годы», 1911, апрель, стр. 17—36.

Грабарь И. Архитекторы-иностранцы при Петре Великом.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 132—150.

Архипов Н. Сады и фонтаны XVIII в. в Петергофе. Л., 1936.

Дубяго Т. Кто был строителем Летнего сада.— «Архитектура Ленинграда», 1941, № 1, стр. 60—63.

Липман А. Петровская Кунсткамера. М.— Л., 1945.

Каплан-Ингель Р. Петровская Кунсткамера.— «Архитектура СССР», 1946, № 13, стр. 36—41.

Земцов С. Ораниенбаум. М., 1946, стр. 7—22.

Грозманн М. Строительство и первоначальный облик здания 12 коллегий — ныне главного здания Ленинградского Гос. университета им. А. А. Жданова.— «Вестник Ленинградского университета», 1953, № 6, стр. 107—129.

Крашенинникова Н., Шилков В. Проекты образцовых загородных домов Д. Трезини и застройка берегов Фонтанки.— «Архитектурное наследство», 7. Л.— М., 1955, стр. 5—12.

Тимофеева Е. Первоначальный облик Петропавловского собора.— «Архитектурное наследство», 7. Л.—М., 1955, стр. 93—108.

Архипов Н., Раскин А. Петродворец, Л.— М., 1959.

Архипов Н. Кривые галлереи в Петергофском парке.— «Архитектурное наследство», 9. Л. —М., 1959, стр. 174—175.

Шилков В. Две работы архитектора Киавери в России.— «Архитектурное наследство», 9. Л.— М., 1959, стр. 61—64.

Шилков В. Каскад «Шахматная гора» и «Римские» фонтаны в Петродворце.— «Архитектурное наследство», 9. Л.— М., 1959, стр. 176—180.

Wallé P. Schlüters Werken in Petersburg. Berlin, 1901.

Ladendorf H. Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Berlin, 1935.

Hempel E. Gaetano Chiaveri. Der Architekt der katholischen Hofkirche zu Dresden. Dresden, 1955.

Hempel E. Gaetano Chiaveri. Supplementi alle opere dell'architetto romano.— «Palladio», VII, 1957, стр. 172—178.

Обучение русских зодчих

Мейчик Д. Образование русских мастеров и художников при Петре Великом.— «Зодчий», 1882, № 1, стр. 13—16.

Гамбурцев В. Архитекторская команда. Очерк московских учреждений, ведавших строительное дело и обучение ему. М., 1894, стр. 13—29.

Подольский Р. Первые руководства по архитектуре на русском языке. «Архитектурная книга» 1712 года.— «Академия архитектуры», 1936, № 6, стр. 60.

Михайлов А. Вопросы теории у русских зодчих начала XVIII века.— «Архитектура СССР», 1940, № 11, стр. 63—67.

Аркин Д. Русский архитектурный трактат-кодекс XVIII века.— «Архитектурный архив», 1. М., 1946, стр. 7—20.

Шилков В. Русский перевод Витрувия начала XVIII века.— «Архитектурное наследство», 7. Л.— М., 1955, стр. 89—92.

Петербургская архитектура 20—30-х годов XVIII века

М. Г. Земцов

Петров П. Архитектор М. Г. Земцов.— «Зодчий», 1877, № 8, стр. 70—73.

Столпянский П. М. Г. Земцов.— «Русский биографический словарь», [т. 7]. Пг., 1916, стр. 353.

Грозмани М. Строительство и первоначальный облик здания 12 коллегий — ныне главного здания Ленинградского Гос. университета им. А. А. Жданова.— «Вестник Ленинградского университета», 1953, № 6, стр. 107—129.

Бронштейн С., Грозмани М. Неизвестный проект М. Г. Земцова.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 7. М., 1956, стр. 70—79.

Петров А. К вопросу о зодчих — строителях Аничкова дворца.— «Научные сообщения. Гос. инспекция по охране памятников Ленинграда». Л., 1959, стр. 22—40.

Т. Н. Усов

Шилков В. Зодчий Тимофей Усов.— «Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 63—65.

П. М. Еропкин

Петров П. П. М. Еропкин.— «Зодчий», 1878, № 5, стр. 54—55.

Еропкина В. Один из птенцов Петра Великого.— «Исторический вестник», 1903, стр. 565—575.

Бунин А. Генеральный план и архитектурные ансамбли старого Петербурга.— В кн.: «Русская архитектура». М., 1940, стр. 58—69.

Горин А. Архитектор Петр Еропкин.— «Архитектура СССР», 1940, № 7, стр. 66—68.

Аркин. Д. Русский архитектурный трактат-кодекс XVIII века.— «Архитектурный архив», 1. М., 1946, стр. 7—20; «Должность архитектурной экспедиции».— Там же, стр. 21—99.

Михайлов А. О теоретическом наследии русских зодчих XVIII в.— «Архитектура и строительство», 1947, № 6, стр. 14—16.

Шилков В. Проекты планировки Петербурга 1737—1740 годов.—«Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 7—13.

И. К. Коробов

Бронштейн С. Выдающийся русский зодчий. К 250-летию со дня рождения И. К. Коробова.— «Архитектура и строительство Ленинграда», сб. 13. Л., 1950, стр. 41—46.

Подольский Р. Иван Коробов.— «Советская архитектура», сб. 3. М., 1952, стр. 105—116,

Москаленко Е. Шпиль Адмиралтейства и его конструкция.— «Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 177—188.

Пилявский В. Иван Кузьмич Коробов (материалы к изучению творчества).— «Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 41—62.

Московская архитектура 30—40-х годов XVIII века

И. А. Мордвинов

Забелин И. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы, ч. II. М., 1891, стр. 861—884.

Грабарь И. История русского искусства, т. IV (вып. 23). [М., 1915], стр. 65—70.

Михайлов А. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954, стр. 23—30.

И. Ф. Мичурин

Снегирев И. Троицкая-Сергиева лавра. М., 1842, стр. 59—62.

Горский А. Историческое описание Свято-Троицкия Сергиевы лавры. М., 1890, стр. 29—30.

Султанов Н. Воробьевский дворец.— «Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского археологического общества», т. III. М., 1909, стр. XIV—XLI.

Сытин Н. История планировки и застройки Москвы, т. I. М., стр. 233 и сл.

Михайлов А. Из новых материалов о русской архитектуре XVIII века. К истории проектирования и строительства колокольни Троице-Сергиевой лавры.— «Архитектурное наследство», 1. М., 1951, стр. 67—77.

Безсонов С. Архитектура Андреевской церкви в Киеве. М., 1951.

Михайлов А. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954, стр. 30—35, 90—96, 128—136.

Балдин В. Троице-Сергиева лавра. М., 1958, стр. 36—39.

Сенатов Г. Реставрация колокольни Троице-Сергиевой лавры в Загорске.—«Практика реставрационных работ», сб. 2. М., 1958, стр. 103—126.

Петербургская архитектура середины XVIII века

В. В. Растрелли

Петров П. Материалы для биографии гр. Растрелли.— «Зодчий», 1878, № 5, стр. 55—57.

Успенский А. Новые документы к истории петергофских дворцов и фонтанов в XVIII в.— «Художественные сокровища России», 1902, № 7—8, стр. 158 и сл.

Успенский А. «Новыя летния палаты».— «Художе-

ственные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 104—105.

Курбатов В. Значение гр. Бартоломео Растрелли в истории русского зодчества.— «Зодчий», 1907, № 45, стр. 461—463; № 47, стр. 477—483.

Бенуа А. Царское село в царствование имп. Елисаветы Петровны. СПб., 1910.

Бондаренко. И. Подмосковные дворцы XVIII века.— «Старые годы», 1911, март, стр. 12—13.

Успенский А. Царское село.— В кн.: «Историческая панорама Санктпетербурга и его окрестностей», ч. 7. М., 1912.

Успенский А. Императорские дворцы, т. I—II. М., 1913.

Лукомский Г. Проекты Растрелли в венской Альбертине и чертежи Гваренги в венецианской Академии.— «Среди коллекционеров», 1924, сентябрь — декабрь, стр. 51—53.

Суслов А. Зимний дворец. Л., 1928.

Нечаев В. Растрелли и Деламот.— В сб.: «Старина и искусство», вып. 1. Л., 1928, стр. 3—21.

Платонов А. Черновая статья архитектора В. П. Стасова о Смольном соборе.— В сб.: «Старина и искусство», вып. 1. Л., 1928, стр. 22—30.

Бондаренко И. Анненгоф.— «Академия архитектуры», 1935, № 6, стр. 74—81.

Некрасов А. Архитектура Истры и ее значение в общем развитии русского зодчества.— «Ежегодник Музея архитектуры», 1. М., 1937, стр. 37—51.

Матвеев А. Растрелли. Л., 1938.

Бронштейн С. Архитектура города Пушкина. М., 1940.

Материалы о жизни и творчестве Франческо Бартоломео Растрелли.— «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1. М., 1940, стр. 17—38.

Грабарь И. и Торопов С. Архитектурные сокровища Нового Иерусалима.— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, стр. 185—195.

Безсонов С. Архитектура Андреевской церкви в Киеве. М., 1951.

Михайлов А. Из новых материалов о русской архитектуре XVIII века. Творчество Растрелли и традиции русской архитектуры.— «Архитектурное наследство», 1. М., 1951, стр. 62—66.

[Михайлов А.] Неизвестный проект Растрелли.— «Советская архитектура», сб. 2. М., 1952, стр. 111—113.

Аркин Д. Растрелли. М., 1954.

Соколова Т. Зимний дворец. Л., 1958.

Архипов Н.. Раскин А. Петродворец. Л.— М., 1959.

Архипов Н. Ассамблейный зал Монплезира — произведение В. Растрелли.— «Научные сообщения. Гос. инспекция по охране памятников Ленинграда». Л., 1959, стр. 41—47.

Логвин Г. Архитектура Андреевской церкви в Киеве. Киев, 1959.

Neumann W. Aus alter Zeit. Riga, 1913, стр. 11 и сл.

Miller-Eschebach A. Kurländischer Spätbarock. Borna — Leipzig, 1929.

Vipers B. Baroque Art in Latvia. Riga, 1939.

Batowski Z. Architekt Rastrelli o swych pracach. Lwów, 1939.

Batowski Z. Rastrelli.— «Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler», Bd. XXVIII. Leipzig, 1934, стр. 26—28.

Arends P. Rundales pils. Riga, 1940.

С. И. Чевакинский

[Берх В.] Известия о жизни и трудах архитектора бригадирского ранга Саввы Чевакинского.— «Северная пчела», 1833, № 287, 288, стр. 1140, 1143—1144.

А. Л. Савва Чевакинский.— «Художественная газета», 1838, № 5, стр. 151—156.

Топильский С. Морской Богоявленский собор. СПб., 1871.

Бенуа А. Царское село в царствование имп. Елисаветы Петровны. СПб., 1910.

Лансере Н. Фонтанный дом (постройка и переделки).— «Записки историко-бытового отдела Гос. Русского музея», I. Л., 1928, стр. 61—80.

Иконников А. и Якоби Е. Детскосельский Эрмитаж. М.— Л., 1931.

А. В. Квасов

Бенуа А. Первоначальный Елисаветинский дворец в Царском селе.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 330—335.

Бенуа А. Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910.

Горностаев Ф. Строительство графов Разумовских в Черниговщине. I. Козелецкий собор.— «Труды XIV Археологического съезда в Чернигове. 1908», т. II. М., 1911, стр. 167—179.

Лукомский Г. Несколько памятников архитектуры в Козельце.— «Старые годы», 1912, май, стр. 29—37.

Горностаев Ф. Дворцы и церкви Юга. М., 1914, стр. 25—27, 37—46.

Холостенко М. Растреллі і його школа на Україні.— «Архітектура Радянської України», 1938, № 7, стр. 23—29.

Холостенко М. Растреллі і його учні на Україні.— «Архітектура Радянської України», 1938, № 9, стр. 16—21.

Г. Д. Дмитриев

Петров А. К вопросу о зодчих — строителях Аничкова дворца.—«Научные сообщения. Гос. инспекция по охране памятников Ленинграда». Л., 1959, стр. 22—40.

А. Ф. Вист

Пилявский В. Петропавловская крепость. Л.— М., 1950, стр. 57, 73—77.

Михайлов А. Из новых материалов о русской архитектуре XVIII века. Домик в Петропавловской крепости.— «Архитектурное наследство», 1. М., 1951, стр. 56—62.

Ф. С. Аргунов

Станюкович В. Семья Аргуновых. Л., 1926.

Лансере Н. Фонтанный дом (постройка и переделки).— «Записки историко-бытового отдела Гос. Русского музея», I. Л., 1928, стр. 61—80.

Станюкович В. Крепостные художники Шереметевых.— «Записки историко-бытового отдела Гос. Русского музея», I. Л., 1928, стр. 132—141.

Безсонов С. Крепостные архитекторы. М., 1938, стр. 20 и сл., 47—48.

Акимов А. Кусково. М., 1946, стр. 16—17, 22—28.

Московская архитектура середины XVIII века

Д. В. Ухтомский

Иванов П. Красные ворота в Москве.— «Известия имп. Археологического общества», т. II. СПб.. 1861, стлб. 193—202.

Снегирев И. Красные ворота в Москве.— В кн.: А. Мартынов. Русские достопамятности, т. III. М., 1880.

Грабарь И. Школа и «команда» архитектора кн. Д. В. Ухтомского.— «Архитектура», 1923, № 3—5, стр. 5—15.

Нечаев В. Чертежи кн. Д. В. Ухтомского в б. Сенатском архиве.— «Архитектура», 1923, № 3—5, стр. 16—21.

Виноградов Н. Красные ворота.— «Труды Общества изучения Московской области», вып. 5. М., 1929, стр. 183—191.

Зомбе С. Новые материалы о Д. В. Ухтомском.— «Архитектура СССР», 1939, № 6, стр. 76—80.

Михайлов А. Архитектор Д. В. Ухтомский.— «Архитектура СССР», 1940, № 10, стр. 64—69.

Ильин М. Дмитрий Васильевич Ухтомский.— В кн.: «Люди русской науки», т. П. М.— Л., 1948, стр. 1127—1135.

Михайлов А. Из новых материалов о русской архитектуре XVIII века. К истории проектирования и строительства колокольни Троице-Сергиевой лавры.— «Архитектурное наследство», 1. М., 1951, стр. 67—77.

Михайлов А. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954.

А. П. Евлашев

Забелин И. Историческое описание московского ставропигиального Донского монастыря. М., 1893, стр. 71—74.

И. Жеребцов

Снегирев И. Новоспасский ставропигиальный монастырь в Москве. М., 1863, стр. 56—57.

Дмитриев И. Московский первоклассный Новоспасский ставропигиальный монастырь в его прошлом и настоящем. М., 1909, стр. 80—83.

К. И. Бланк

Некрасов А. Собор Истры.— «Архитектура СССР», 1936, № 8, стр. 70—73.

Безсонов С. Монастырь «Новый Иерусалим».— В кн.: Щусев А. Проект восстановления города Истры. М., 1946, стр. 30—31.

Грабарь И. и Торопов С. Архитектурные сокровища Нового Иерусалима.— В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.— Л., 1948, стр. 192—195.

В. С. Обухов

Виноградов И. Московская Иоанно-Предтечевская, в Кречетниках, церковь.— «Труды Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской епархии», т. I. М., 1904, стр. 6—7.

Деревянное зодчество первой половины XVIII века

Виноградов А. Памятники деревянного церковного зодчества в епархиях Новгородской, Тверской, Ярославской, Иркутской и Красноярской XVII и XVIII в.— «Записки имп. Русского археологического общества», т. VI, вып. 1—2. СПб., 1892, стр. 289—296.

Грабарь И. История русского искусства, т. I. [М., 1909], стр. 331—482.

Красовский М. Курс истории русской архитектуры, ч. I. Деревянное зодчество. Пг., 1916, стр. 270—309.

Забелло С., Иванов В. и Максимов П. Русское деревянное зодчество. М., 1942.

Ополовников А. Выдающийся памятник деревянного зодчества.—«Архитектура СССР», 1952, № 8, стр. 24—28.

Ополовников А. Памятники деревянного зодчества Карело-Финской ССР. М., 1955.

К главе второй

Живопись и графика

Общие работы по живописи первой половины XVIII века.

Сомов А. Картинная галлерея имп. Академии художеств, I. Каталог оригинальных произведений русской живописи. СПб., 1872.

Материалы для истории имп. Академии наук, т. I—V, СПб., 1885—1889.

Гаршин Е. Первые шаги академического искусства в России.— «Вестник изящных искусств», 1886, стр. 197—217; 1887, стр. 165—201, 338—359; 1888, стр. 261—278; 1890, стр. 549—568.

Ровинский Д. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. I—IV. СПб., 1886—1889.

Собко Н. Словарь русских художников, т. I—III. СПб., 1893—1899.

Врангель Н. Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700—1850). СПб., 1902.

Врангель Н. Русский музей имп. Александра III. Живопись и скульптура, т. I—II. СПб., 1904.

Бенуа А. Русская школа живописи. СПб., 1904.

Бенуа А. Русский музей имп. Александра III. М., 1906.

Русские портреты XVIII и XIX столетий, т. I—V. СПб. 1905—1909.

Врангель Н. Очерки по истории миниатюры в России.— «Старые годы», 1909, октябрь, стр. 509 и сл.

Успенский А. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913.

Греч А. Барокко в русской живописи XVIII в.— В кн.: «Барокко в России». М., 1926, стр. 118—133.

Лебедев А. Русская живопись в XVIII веке. Л., 1928.

Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.— Л., 1934, стр. 13—21, 33—34.

Лебедев Г. Русская живопись первой половины XVIII века. Л.— М., 1938.

Коваленская Н. История русского искусства XVIII века. М.— Л., 1940.

Государственный Русский музей. Каталог-путеводитель. Русская живопись XVIII—XIX веков. Л., 1948.

Государственная Третьяковская галлерея. Каталог живописи XVIII—XIX веков. М., 1952.

Молева Н. и Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956, стр. 5—65, 327—343.

И. М. Никитин и А. М. Матвеев

Петров П. Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого.— «Вестник изящных искусств», 1883, стр. 66—97, 193—222.

Маковская Н. К вопросу об авторе картины «Куликовская битва».—«Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.— М., 1947, стр. 99—112.

Савинов А. Иван Максимович Никитин.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. XVIII век». М., 1952, стр. 17—34.

Живописцы-иностранцы первой половины XVIII века

Васильчиков А. О портретах Петра Великого. М., 1872.

Фридебург Г. Портреты и другие изображения Петра Великого. СПб., 1872.

Петров П. Русские художники по «Лексикону» Наглера.—«Художественные новости», VIII, 1890, стлб. 65—73, 93—101, 257—262, 289—294, 333—339, 385—390.

Веретенников В. «Придворный первый моляр» Л. Каравак.— «Старые годы», 1908, июнь, стр. 323—332.

Врангель Н. Иностранцы в России.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 5—94.

Мюллер А. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925, стр. 10—30.

Мюллер А. Быт иностранных художников в России. Л., 1927, стр. 22—73.

Бенуа А. Ротари в Гатчине. Л., 1929.

Коноплева М. Картины Георга Гзелля.— «Сообщения Гос. Эрмитажа», IV. Л., 1947, стр. 15—16.

Декоративная живопись середины XVIII века

Иконологической лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. С французского переведен Академии наук переводчиком Иваном Акимовым. СПб., 1763.

Бенуа А. Царское село в царствование имп. Елисаветы Петровны. СПб., 1910.

Курбатов В. Перспективисты и декораторы.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 114 и сл.

Успенский А. Императорские дворцы, т. I—II. М., 1913.

Станюкович В. К вопросу о картинных галлереях русских вельмож XVIII века.— «Записки историко-бытового отдела Гос. Русского музея», I. Л., 1928, стр. 89—94.

Коноплева М. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1948.

Макаров В. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.— Л., 1950.

Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII— начала XIX века. М., 1953, стр. 49—61.

Кузовникова В. Материалы к восстановлению плафона Большого зала Екатерининского дворца в г. Пушкине.— «Научные сообщения. Гос. инспекция по охране памятников Ленинграда». Л., 1959, стр. 48—59.

И. Я. Вишняков, А. П. Антропов и И. П. Аргунов

Покровский Н. Синодальный художник Алексей Антропов.— «Христианское чтение», 1887, ч. 1, стр. 115—134.

Врангель Н. Приобретения Русского музея имп. Александра III.—«Старые годы», 1907, декабрь, стр. 629—631.

Вейнер П. Жизнь и искусство в Останкине.— «Старые годы», 1910, май—июнь, стр. 38—48.
Греч А. Портрет атамана Краснощекова работы А. П. Антропова.— «Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН», II. М., 1928, стр. 148—151.
Станюкович В. Крепостные художники Шереметевых.— «Записки историко-бытового отдела Гос. Русского музея», I, Л., 1928, стр. 131—178.
Данилова И. Иван Петрович Аргунов.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. XVIII век». М., 1952, стр. 51—62.
Савинов А. Алексей Петрович Антропов.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. XVIII век». М., 1952, стр. 35—50.
Селинова Т. И. П. Аргунов.— «Искусство», 1952, № 5, стр. 57—64.

Пейзажная живопись середины XVIII века

Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953, стр. 49—75.

Гравюра и рисунок первой половины XVIII века

Ровинский Д. Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. М., 1870.
Ровинский Д. Подробный словарь русских гравированных портретов, I—IV. СПб., 1886—1889.
Ровинский Д. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. СПб., 1895.
Ровинский Д. Русские народные картинки, т. I—II. СПб., 1900.
Ровинский Д. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб., 1903.
Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII века.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 415 и сл.
Леман И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб., 1913, стр. 114—119, 156—158, 177.
Библиотека А. В. Петрова. Собрание книг, изданных в царствование Петра Великого. Изд. 2. СПб., 1913.
Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. М.— Пг., 1923, стр. 47—56, 61—67
Федоров-Давыдов А. К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка.— «Труды социологической секции Института археологии и искусствознания РАНИОН», I. М., 1927, стр. 78—120.
Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.— Л., 1934, стр. 24—26.
Коростин А. и Смирнова Е. Русская гравюра XVIII века. М., 1952, стр. 3—19.
Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953, стр. 31—48, 61—72.
Макаров В. Опыт исторического изучения петровской гравюры.— «Сборник Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», II. Л., 1954, стр. 147—160.
Описание изданий гражданской печати. 1708— январь 1725 г. Составители Т. Быкова и М. Гуревич. М.—Л., 1955.
Клепиков С. Москва в гравюрах и фотографиях.— «Труды Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина», II. М., 1958, стр. 111—120, 133—136.
Сидоров А. Рисунки старых русских мастеров. М., 1956, стр. 64—101.

М. И. Махаев

План столичного города Санктпетербурга с изображением знатнейших оного проспектов, изданный трудами имп. Академии наук и художеств. СПб., 1753.
Беренштам Ф. «Акад. Наук ландкарт. грав. и в перспективе М. Михайла Махаев» и четыре изображения знатнейших проспектов города Санкт-Петербурга, снятые им и аппробованные гг. И. Валериани и Я. Штелином.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 404—412.
Ильин М. Письма гравера М. И. Махаева.— «Литературное наследство», 1933, № 9—10, стр. 471—498.
Коноплева М. М. И. Махаев.— «Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.— М., 1947, стр. 87—98.
Герштейн Ю. Михаил Иванович Махаев. М., 1952.

К главе третьей
Скульптура

Общие работы по скульптуре первой половины XVIII века

Материалы для истории имп. Академии наук, т. I—V. СПб., 1885—1889.
Петров П. Очерк истории скульптуры в России.— «Вестник изящных искусств», 1890, стр. 56—79.
Врангель Н. Скульпторы XVIII века в России.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 251—260.
Врангель Н. История скульптуры.— В кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. V [М., 1914], стр. 34—66.
Исаков С. Имп. Академия художеств. Музей. Русская скульптура. Пг., 1915.
Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.— Л., 1934, стр. 21—22.
Пресиов Г. Государственный Русский музей. Путеводитель. Скульптура. Л.— М., 1940, стр. 5—14.
Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII—XIX веков. М.— Л., 1951.
Михайлов А. Новые материалы о русской скульптуре первой половины XVIII века.— «Искусство». 1952, № 5, стр. 73—79.
Ромм А. Русские монументальные рельефы. М., 1953, стр. 29—41.

Народная деревянная скульптура

Красовский М. Церковь села Дубровиц.— «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 34. СПб., 1910, стр. 55—71.

Евдокимов И. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921, стр. 109—129.

Серебренников Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928.

Соболев Н. Русская народая резьба по дереву. М.— Л., 1934.

Скульптура первой четверти XVIII века

Курбатов В. Иконостас собора Петропавловской крепости.— «Зодчий», 1907, № 3, стр. 17—19.

Курбатов В. Садовая скульптура.— «Старые годы», 1913, февраль, стр. 3—28.

Рош Д. Рисунки Николая Пино, предназначенные для России.— «Старые годы», 1913, май, стр. 3—21.

Мюллер А. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925, стр. 16—20.

Лансере Н. Летний дворец Петра I. Л., 1929.

Архипов Н. Сады и фонтаны XVIII века в Петергофе. Л., 1936.

Мацулевич Ж. Летний сад и его скульптура. Л.. 1936.

Исаков С. Скульптура Большого каскада (Петродворец).— «Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.— М., 1947, стр. 131—144.

Кузнецова О., Сементовская А. и Штейман Ш. Летний дворец Петра I. Л., 1957.

Deshary L. Les dessins du Musèe et de la Biblioteque des arts décoratifs. Nicolas et Domenique Pinau. Paris, 1911.

Ladendorf H. Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Berlin, 1935.

К. Б. Растрелли

«Сборник имп. Русского исторического общества», т. 17. СПб., 1876, стр. 325—331; т. 69. СПб.. 1889. стр. 748—759; т. 104. Юрьев, 1900, стр. 238—248.

Бенуа А. Гипсовая голова Петра I в Петровской галлерее имп. Эрмитажа.— «Художественные сокровища России», 1903, № 2—3, стр. 83—84.

Рош Д. Контракт Растрелли на исполнение надгробного памятника маркизу де Помпонн.— «Старые годы», 1912, декабрь, стр. 37—40.

Столпянский П. В старом Петербурге. Памятник Петру I.— «Старые годы», 1913, июль — сентябрь, стр. 207—214.

Щавинский В. Профиль Петра Великого.— «Старые годы», 1914, февраль, стр. 31—39.

Греч А. Новое произведение Растрелли старшего.— «Труды секции археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН», IV. М.. 1928, стр. 156—161.

К. Б. Растрелли старший (1670—1774). Каталог произведений выставки. Гос. Русский музей. Вступительная статья Г. Преснова. Л., 1939.

Соколова Т. К. Б. Растрелли. Бюст Петра Первого. Л., 1949.

Государственный Эрмитаж. Путеводители по выставкам. Галлерея Петра I. М.— Л., 1952.

Batowski Z. C.-B. Rastrelli en France. Le tombeau du marquis de Pomponn.— «Gazette des Beaux-Arts», 1934, II, стр. 137—143.

Триумфальный столп в память Петра I и Северной войны

Бриткин А. и Видонов С. Выдающийся машиностроитель XVIII века А. К. Нартов. М., 1950.

Михайлов А. Новые материалы о русской скульптуре первой половины XVIII века.— «Искусство», 1952, № 5, стр. 73—79.

Федосеева Е. Монумент Петра I.— «Сборник Гос. Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина», II. Л., 1954, стр. 163—168.

Васильев В. К истории проектирования «Триумфального столпа».— «Сообщения Гос. Эрмитажа», VIII. Л., 1955, стр. 13—14.

Загорский Ф. А. К. Нартов — выдающийся машиностроитель XVIII века.— «Труды Института истории, естествознания и техники», т. 13. М., 1956, стр. 3—34.

Данилевский В. Нартов и «Ясное зрелище машин». М.— Л., 1958.

Скульптура середины XVIII века

Бенуа А. Царское село в царствование имп. Елисаветы Петровны. СПб., 1910.

Курбатов В. О скульптурных украшениях петербургских построек.— «Старые годы», 1914, апрель, стр. 3—26.

Протасов Н. Плафонная лепка и печные изразцы елизаветинского времени в актовом зале имп. Московской духовной академии.— «Богословский вестник». Сергиев Посад, 1914, стр. 677—700.

Соболев Н. Резные изображения в московских церквах.— В сб.: «Старая Москва», вып. 2. М., 1914, стр. 94—107.

Матвеев А. Растрелли. Л., 1938.

Суслова Е. Первый русский скульптор Академии наук и художеств М. П. Павлов.— «Искусство», 1951, № 6, стр. 81—88.

Михайлов А. Новые материалы о русской скульптуре первой половины XVIII века.— «Искусство», 1952, № 5, стр. 73—79.

Гладкова Е. Работы русских резчиков XVIII века в пригородных дворцах.— «Архитектурное наследство», 4. Л.— М., 1953, стр. 166—176.

Суслова Е. Михаил Павлович Павлов, скульптор XVIII века. М.— Л., 1957.

К главе четвертой

Прикладное искусство первой половины XVIII века

Серебряные и ювелирные изделия

Записки придворного брильянтщика Позье о пребывании его в России с 1729 по 1764 г.— «Русская старина», 1870, январь — март, стр. 16—27, 77—103, 197—244.

Фелькерзам А. Алфавитный указатель с.-петербургских золотых и серебряных дел мастеров, ювелиров, граверов и проч. 1774—1814. СПб., 1907.

Фелькерзам А. Описи серебра двора его имп. величества, т. I. СПб., 1907.

Фелькерзам А. Иностранные мастера золотого и серебряного дела.— «Старые годы», 1911, июль — сентябрь, стр. 95—113.

Рункевич С. Александро-Невская лавра, 1713—1913. СПб., 1913, стр. 768—771.

Гольдберг Т. Очерки по истории серебряного дела в России в первой половине XVIII века.— «Труды Гос. Исторического музея», вып. XVIII. М., 1947, стр. 5—144.

Постникова-Лосева М. Костромское серебряное дело XVIII—XIX вв.— «Труды Гос. Исторического музея», вып. XVIII. М., 1947, стр. 145 и сл.

Гольдберг Т. Черневое серебро Великого Устюга. М., 1952.

Постникова-Лосева М. Русские серебряные и золотые ковши. М., 1953.

Стекло

150 лет Никольско-Бахметьевского хрустального завода кн. А. Д. Оболенского. СПб., 1914.

Большева К. К истории мальцевского стекольного производства.— «Временник Отдела изобразительных искусств Гос. Института истории искусств». Л., 1927, стр. 194—203.

Бакланова Н. Стеклянные заводы в Московском государстве XVII века.— «Труды Гос. Исторического музея», вып. IV. М., 1928, стр. 119—141.

Сидоров Н. Из истории мозаических составов М. В. Ломоносова.— «Известия АН СССР. Отделение физико-математических наук», 1930, № 7, стр. 679—706.

Сидоров Н. Усть-Рудицкая фабрика М. В. Ломоносова.— «Известия АН СССР. Отделение общественных наук», 1937, № 1, стр. 149—174.

Цейтлин М. Стекольная промышленность крепостной России в XVIII веке.— «Сборник научных трудов Ленинградского финансово-экономического института», вып. IV. Л., 1947, стр. 194—216.

Левинсон Е., Смирнов Б., Шелковников Б., Энтелис Ф. Художественное стекло и его применение в архитектуре. Л.— М., 1953.

Керамика

Селиванов А. Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм. Владимир, 1903.

Вольф Н. Императорский фарфоровый завод, 1744—1904. СПб., 1906, стр. 1—52.

Тройницкий С. Галлерея фарфора имп. Эрмитажа.— «Старые годы», 1911, октябрь, стр. 15—18.

Тройницкий С. Фарфор имп. завода эпохи Виноградова (1748—1752).—«Старые годы», 1912, июнь, стр. 17—20.

Казнаков С. Пакетовые табакерки имп. фарфорового завода. СПб., 1913.

Тройницкий С. Фарфоровые табакерки имп. Эрмитажа. Пг., 1915.

Тройницкий С. Фигуры елизаветинского фарфора.— «Среди коллекционеров», 1924, март — апрель, стр. 17—23.

Безбородов М. История возникновения первого русского фарфора.— «Труды Института истории естествознания АН СССР», т. II. М.— Л., 1948, стр. 269—287.

Безбородов М. Д. И. Виноградов — создатель русского фарфора. М.—Л., 1950.

Эмме Б. Русский художественный фарфор. М.— Л., 1950.

Салтыков А. Русская керамика. М., 1952.

Салтыков А. Первый русский керамический завод. М., 1952.

Салтыков А. Майолика Гжели. М., 1956.

Шпалеры и ткани

Спилиоти Н. Императорская шпалерная мануфактура.— «Художественные сокровища России», 1903, № 4—8, стр. 231—250.

Трутовский В. Русский гобелен в московской Оружейной палате.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 298—308.

Соболев Н. Очерки по истории украшения тканей. М.— Л., 1934, стр. 394—406.

Якунина Л. Русское шитье жемчугом. М., 1955.

Мебель

Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. М.— Л., 1934, стр. 305—334.

Соболев Н. Стили в мебели. М., 1939, стр. 299—306.

Ванин С. и Ванина С. Техника художественной отделки мебели. Л., 1940.

УКАЗАТЕЛЬ[1]

А. Л. 532
Абумов, Григорий 290
Авдотьино (Бронницкого уезда). Церковь 208
Аврамов (неправильно Абрамов) М. П. 15, 116, 117, 121, 288, 289, 324
Адольский, Григорий 116, 288, 291, 294, 297, 337
Адольский, Иван Большой 116, 288, 291, 296, 297, 303, 337
Адольский, Иван (сын) 330, 341
Азов 69, 70, 486
— крепость 115
Акимов А. Ф. 533
Акимов, Иван 341
Аксамитов Д. В. 28
Аксельрод А. И. 529
Александр I, имп. 347
Александр Македонский 412, 425
Александр Ярославич Невский, кн. 66, 504—506
Александровский М. 528
Алексеев, Федор 517
Алексеев Ф. Я. 396, 422
Алексеева М. А. 235
Алексеева Т. В. 345
Алексей Михайлович, царь 151, 318
Алексей Петрович, царевич 60, 109, 121, 304, 334
Алеша Попович, богатырь 412
аллегории 15, 489, 491, 492, 494, 495, 506, 510, 517, 523
Аллегрен 494
Алпатов М. В. 527
Альберти, Леон-Баттиста 476, 477
Амстердам 70, 118—120, 153, 304, 306, 331, 401, 402, 438
Ангелово, село 280
Англия 13, 40, 85, 118, 410, 438, 439
Андреев, Василий 400, 401
Андрей Первозванный 290
Анна Ивановна, имп. 18—20, 52, 69, 79, 93, 106, 127, 130—132, 142, 143, 152, 153, 158, 159, 164, 178, 179, 182, 203, 255, 257, 258, 292, 303, 315, 329, 334, 336—339, 373, 418, 461, 465—468, 474, 477, 502, 507, 510, 511
Анна Леопольдовна, правительница 329, 360, 365, 366, 507
Анна Николаевна, калмычка 390—392
Анна Петровна, царевна 123, 312—314, 317, 318
ансамбль архитектурный; архитектурный комплекс 79, 86, 114, 133, 139, 140, 159, 175, 180, 189, 192, 202, 204, 215, 224, 225, 230, 237, 240, 274, 282, 293, 341, 420, 429, 431, 447, 457, 473, 475, 487, 489
Антверпен 120, 306, 331, 332
античность; античное искусство 28, 36, 143, 431, 436—438, 441, 456, 459, 473, 476, 495
Антоний Стаховский, митр. 330
Антропов А. П. 20, 22, 287, 360, 367—380, 400, 534
Апраксин М. Ф. 267
Апраксин Ф. М. 79, 106, 109, 131, 298, 303
Аргутинский, его собрание 413
Арендс П. (Arends P.) 532
Арескин, Роберт 306
Аргунов И. П. 20, 22, 287, 360, 367, 380—395, 534
Аргунов Николай 380
Аргунов Павел 380
Аргунов Ф. Л. 20, 235, 380, 382
Аргунов Ф. С. 232, 235—238, 380, 533
Аргунов Яков 380
Арсений (Могилянский), архиеп. Переяславский 160, 161
Артемьев, Иларион 502

[1] Названия памятников архитектуры, собственные и нарицательные имена мифологических персонажей, служивших объектами изображения, включены в настоящий сводный именной, географический и предметный указатель.

Принятые сокращения: архиеп.— архиепископ; архим.— архимандрит; в. кн.— великий князь; еп.— епископ; имп.— император; кн.— князь; митр.— митрополит.

Аркин Д. Е. 141, 175, 530—532
Архангельск 499, 520
— Дом Петра I 272
Архангельское, усадьба 356
Архипов Н. И. 447, 473, 474, 530, 532, 536
Архитектурная экспедиция. Корпус архитекторов 141, 142
Астано (Швейцария) 85
Астрахань. Собор 213
Атманов, Михаил, ткач 522
Ахтырка. Собор 208

Бавария 303
Баженов В. И. 50, 64, 156, 214, 221, 223, 256, 260
Бакланова Н. 508, 537
Бакуа, Морис 484
Балабин, Патрикей 420
Балакирев И. А. 309, 310
Балдин В. И. 162, 531
Балларини, Паоло 195
Балтийское море 11, 446
Банкин, Яков 442
Баранов П. И. 121
Баратта, Пьетро 439, 440, 456, 457
барельеф 429, 431, 432, 435, 442—447, 450, 451, 457, 458, 465, 468, 470, 473—479, 481—486, 490, 492, 494—496, 506
барокко 18, 19, 22, 43, 58, 66, 70, 98—100, 111, 126, 127, 133, 140, 143, 145, 150, 158, 163, 174, 183, 186, 199, 202, 203, 207, 220, 226, 238, 245, 266, 297, 303, 312, 318, 342, 419, 437, 438, 444, 456, 464, 468, 473, 478, 484, 487—489, 492, 495
Бароцци, Серафино 341
батальная живопись 15, 293, 294, 303, 314, 318, 328, 336, 337, 401, 404, 423
Батовский З. (Batowski Z.) 175, 207, 208, 532, 536
Батурин, город 43
Бауршет, архитектор 121
Бахрушин С. В. 13
Башмаков М. А. 90, 120, 124, 143, 148, 228, 230, 231
Бегатель-сын 522
Безбородов М. А. 516, 537
Безмин И. 294, 297
Безсонов С. В. 157, 183, 531—533
Бекарюков, Алексей 246
Беклемишев П. И. 117, 315, 322
Белинский В. Г. 9, 21, 271
Бельский А. И. 22, 341, 344, 345, 397
Бельский Е. И. 22, 341
Бельский И. И. 22, 341, 343, 347, 348, 350, 353
Белютин Э. М. 534
Бенеш, гипсовых дел мастер 441
Бенуа А. Н. 98, 199, 340, 342, 343, 488, 490, 492, 528—530, 532, 534, 536
Березин И. К. 364
Березовец, село. Никольская церковь 283
Беренштам Ф. Г. 535
Берлин 94, 96, 208, 320, 472, 478
Бернадацци, Винченцо 157
Бернини, Лоренцо 440, 461, 464
Бернц, Франц 415
Бертен, живописец 356
Бертулиати, Франческо 178, 208
Берх В. 532
Берхгольц Ф. В. 73, 303, 470, 477
Бестужев-Рюмин А. П. 266
Бесящий, Андрей 296, 298, 301
Бёттгер И. Ф. 515
Бецкой И. И. 207
Билярский П. С. 513
Бирон Э. И. 18, 132, 142, 143, 150, 179, 182, 207, 208, 228, 330, 418, 431, 457
Битнер, архитектор 171
Благой Д. Д. 13
Бланк И. Я. 111, 127, 196, 234, 245, 246, 248, 264
Бланк К. И. 173, 184, 237, 246, 263—268, 533
Бликлант, Ян 32, 38, 400, 405, 406, 409
Блюментрост Л. Л. 111
Бова-королевич 424
Бове О. И. 155
Богданов А. И. 73, 76, 131, 213, 458, 471, 476, 500, 528
Богословский М. М. 296, 459, 475
Богословское, село 274
Божерянов И. И. 527—528
Болотов А. Т. 20
Большева К. 509, 537
Бомбелли, Себастьяно 303
Бона, Джироламо 345, 347
Бонацца Д. 439, 440
Бондаренко И. Е. 178, 528, 532
Борисова Е. А. 528
Боровиковский В. Л. 10
Борромини, Франческо 118
Бочарников В. К. 513
Брабант 119
Бранденбург 115
Брауншвейг 338
Браунштейн, Иоганн Фридрих 79, 80, 96, 104, 105, 107—109, 111, 192, 196, 230
Бревер 444
Бриткин А. С. 478, 536
Бронштейн С. С. 122, 149, 250, 531, 532
Брюллов А. П. 203
Брюс, Петр 73
Брюс Р. В. 308
Брюс Я. В. 274, 308, 327, 351
Буатт, художник-миниатюрист 302
Бунин А. В. 528, 531
Бунин, Леонтий 400—403
Бунин М. С. 529
Бунин, Петр Леонтьев 402
Бурдейн (Бурдень), мастер по мануфактуре 522
Буслаев Ф. И. 15
Бутми В. А. 530
Бутурлина А. В. 375, 376
Бутурлины 376
Бухвостов Я. Г. 28, 42, 308, 416
Бухгольц Г. 313, 351

Бушуев, Степан 312
Быкова Т. А. 535

Вааль, Франсуа де 114
Валериани, Джузеппе 195, 291, 341—345, 347, 395—397, 415, 422
Валехин, Петр 487, 490
Валлэ П. (Wallé P.) 530
Ванин С. И. 537
Ванина С. Е. 537
Варшава 68, 208
— Национальная библиотека 175, 183, 227, 228, 243
Варякин, Илья 481
Васа (Ваза), город 482
Васиков, Алексей 296, 298, 299
Василевский, Василий 337
Васильев, полковник 170
Васильев В. Н. 477, 536
Васильев, Матвей, 352
Васильев Н. Ф. 227, 228
Васильев, Семен 502
Васильев, Федор 68, 69, 85, 154
Васильчиков А. А. 534
Вассу, Франсуа Паскаль 473, 474
Ватто, Антуан 517
Вебер X. Ф. 273
«Ведомости о военных и иных делах», газета 14, 67
Вейде, А. А. 308
Вейнберг А. Л. 336, 339
Вейнер П. П. 535
Великий Устюг 432, 435
— Церковь 277
Вельи, Жан Луи де 368, 369, 420
Вельтман А. Ф. 529
Вена 303, 306, 354, 438, 515
— Альбертина 112, 179—181, 195
Венеция 117, 118, 303, 438—440, 456, 457
Вениамин (Пуцек-Григорович), архиеп. 374
Веретенников В. И. 314, 334, 339, 534
Веригин, Петр 296, 298
Вершино, село. Церковь 276
Версаль 198, 439
Вестерини, Джованни 195
Ветошников М. Н. 394
Ветошникова 394
Вешки, сельцо 209, 221
Вешняково, усадьба 262
Видонов С. С. 478, 536
византийское искусство 475
Викторов А. Е. 31, 32
Вилькошевская С. Г. 291
Вильнюс. Церковь Петра и Павла 451
Виниус А. А. 403
Виноградов А. 533
Виноградов Д. И. 515, 516, 519
Виноградов, Ефим 415, 416, 418, 422
Виноградов, И. 268, 533
Виноградов Н. Д. 533
Виньола, Джакомо Бароцци да 28—30, 83, 90, 476
Виппер Б. Р. 174, 532
Вист А. Ф. 232—235, 532
Вист, Франц 234
Вишняков И. Я. 22, 293, 318, 341, 344, 345, 347, 358—367, 369, 534
Владимир Святославич, в. кн. Киевский 368
Владимир. Музей 474
Владимиров, Иосиф 15
Власов И. Е. 294, 295
Воейков А. М. 299
Возрождение; Ренессанс 28, 62, 85, 126, 143, 456, 474, 476
Воинов, Семен 481
Волга, река 412
Волков С. А. 232, 234
Волков Ф. Г. 20, 368
Волконский Г. И. 275
Вологда 432, 450
— Музей 431
Володин П. А. 529
Волошенин, Филипп 502
Волынский А. П. 18, 132, 143, 306
Вольф Н. Б. 515, 537
Вольценбург О. Э. 345
Воробино. Церковь Николы 222
Воробьев, Федор 312
Воронеж 68, 69, 499, 520
Вороново, усадьба. «Голландский домик» 267
Воронцов А. Р. 267
Воронцов И. Д. 266
Воронцов М. И. 186—188
Воронцова А. М. 357, 358, 374, 375
Воронцовы 267
Вортман X. А. 149, 339, 414, 418, 419
Воскресенское, село 508
Врангель Н. Н. 10, 296, 299, 303, 441, 478, 534, 535
«Всешутейший собор», группа портретов 295, 296, 298—300
Выборг 482, 485
Выголов В. П. 529
Вытегорский погост. Церковь 277, 278
Вышгород (близ Вереи). Крестовоздвиженская церковь 276
Вяземский А. А. 219

Гавриил (Петров) 374
Гагарин 30
Гагарин М. П. 275
Гагарина Т. 464
Галкин П. 456, 457
Гамалея В. 370
Гамбург 338
Гамбурцев В. 530
Гаи (Аи), Конрад 441, 442, 477
Гангут 318, 459, 481, 484
Гарднер 514
Гарлинг, мастер по свинцу 441
Гариикфельт, Леонард фан 113
Гаршин Е. М. 16, 288, 290, 291, 306, 308, 534

Гатчина. Дворец-музей 296, 308, 353, 356
Гвидон, королевич 424
Гейден И. И. 154
Гейрот А. Ф. 528
Гельсингфорс 482
Геит 438
Георги И. Г. 471, 528
Георгий Победоносец 435, 458, 510
Гербель Н. Ф. 99, 127
Геркуланум 418
Германия 85, 96, 97, 108, 109, 234, 430, 515
Гернгросс (Всеволодский) В. Н. 528
Герцен А. И. 271
Герштейн Ю. И. 535
Гзель, Георг 288, 304, 306, 308—311, 327, 337, 414, 444
Гзель, Мария Доротея 288, 291, 306, 308, 414.
Глаголев А. Г. 529
Гладкова Е. 490, 536
Глинки, подмосковная 274
Глухов, город 225, 226
Голиков И. И. 12, 15, 109, 120
Голицын А. М. 378
Голицын Б. А. 60, 61, 430, 450, 451
Голицын В. В. 222
Голицын И. А. 333, 334
Голицын М. А. 143
Голицын М. М. 394
Голицын Ф. Н. 362—365
Голицына А. П. 334, 335
Голицыны 333—335
Голландия 13, 14, 17, 48, 70, 85, 113, 117, 119—121, 124, 153, 154, 292, 306, 332, 401, 438, 439, 442, 451
голландское (нидерландское, фламандское) искусство 17, 26, 176, 337, 338, 405, 449, 450
Голлербах Э. Ф. 535
Головачевский К. И. 316, 327, 330, 384
Головин Н. 529
Головин Ф. А. 31, 124, 401, 402, 474
Головкин А. Г. 320
Головкин Г. И. 75, 305, 320—322, 329
Головкин М. 135
Гольдберг Т. Г. 500, 501, 537
Гольденберг П. И. 528
Гольдингер Е. В. 380, 382, 389, 394
Гольцман, Давид 115
Гордеев Ф. Г. 431
Горин А. 531
Горностаев А. М. 240
Горностаев Ф. Ф. 226, 529, 532
Городецкий монастырь 506
Горский А. В. 531
Горчаков Н. Д. 49
Горький (Нижний Новгород) 245
— Музей 294
— Строгановская церковь 283
Грабарь И. Э. 2, 10, 25, 42, 49, 65, 73, 75, 77, 83, 99, 106, 110, 115, 151, 169, 244, 246—249, 272, 431, 441, 527, 528, 529, 530—533
Граверо, ювелир 507
гравюра 116, 287, 290, 292, 329, 395, 399—426, 483, 485, 486
гравюра книжная 114, 287, 404, 405, 407, 410
гравюра на дереве; ксилография 407, 408, 411, 412, 415, 425
гравюра на меди 399, 400, 402—409, 411, 415—421, 423—426
Градицци, Пьетро 195, 424
градостроительство 16, 17, 19, 65, 69—74, 76—85, 97, 99, 101, 102, 105, 115, 116, 122, 125, 126, 131—144, 150, 153—155, 457
Графф И. М. 180
Гребенщиков, Афанасий 514, 515
Грёз, Жан-Батист 9
Греков, Андрей 308
Греков А. А. 415, 416, 418, 422, 424
Греков Б. Д. 13
Гренгам, гавань 131, 475, 476, 482
Греч А. Н. 369, 370, 528, 534—536
Григорий, архим. 49, 158, 529
Гриммель, Иоганн 291, 338, 339, 414, 418, 421
Грозманн М. В. 149, 530, 531
Гроот, Георг 313, 353—355, 358, 380, 382, 386
Гропелли, братья, скульпторы 439, 440
Гунгер, Христофор 515, 516
Гуревич М. М. 535
Гусев А. 148
Гусь, река 509
Гусь-Хрустальный 509

Дамм, фон 143
Данила Ефремович, атаман 370
Данилевский В. В. 536
Данилова И. Е. 535
Дания 439
Данциг 315, 320, 322
Де Витт, Генрих 28, 274
Дезари Л. (Deshary L.) 536
декоративная живопись 22, 310, 311, 314, 331, 337—347, 360, 362, 367—369, 396, 397, 409, 410, 422, 476
декоративная скульптура 42, 60, 63, 94, 111, 112, 172, 222, 230, 251, 255, 270, 341, 409, 410, 441, 444, 446—448, 451, 452, 457—459, 461, 473, 476, 488, 491, 492
декоративное искусство; декоративность 46, 47, 334, 338, 339, 352, 353, 367, 371, 396, 400, 404, 405, 412, 414, 418—420, 423, 424, 431, 437—440, 442, 448, 465, 474, 487, 494, 495
декоративное убранство 21, 36—38, 40, 52, 54, 58, 128, 133, 144, 145, 148, 154, 176, 180, 183, 188, 192, 193, 195, 199, 200, 209, 213, 218, 220, 222, 223, 226, 230, 234, 235, 249, 273, 276, 278, 280, 292, 293, 346, 392, 449, 450, 455, 458, 464, 487, 489, 490, 494
декорации театральные 342—345, 347, 460
Делаваль, Антуан 115
Деламот, Жан Батист Валлен 207, 208, 223

Демерцов Ф. И. 114
Демидов А. Н. 17, 353
Денисов Ю. М. 275, 529
Депорт Ф. 523
Дербень (Дербент) 481, 485
Державин Г. Р. 20
Дзордзони Д. 439, 440
Дивов А. И. 234
Динамент (Динамюнде) 482
Дмитриев Г. Д. 133, 150, 218, 226—228, 532
Дмитриев И. Д. 533
Дмитров, город 49
Доброе, село 482
Добролюбов Н. А. 9
Долгорукие 124, 132
Долгорукая Е. А. 308, 309
Долгорукий В. В. 353
«Должность архитектурной экспедиции» 141, 142, 144, 230
Дон, река 70
Дон, Николай 503
Дорицкий Л. Г. 341
древнерусское искусство; старые традиции 8, 9, 25, 27, 172, 179, 192, 202, 203, 213, 214, 222, 226, 337. 350, 369, 429, 487
Дрезден 353, 354
Дружинин, Лукьян 502
Дружинин, Петр 513
Дубки (близ Ленинграда) 79, 113
— Дворец 81
Дубровицы (близ Подольска) 60
— Церковь Знамения 56, 58—61, 183, 430, 449—453
Дубяго Т. Б. 441, 528—530
Дудинский, Степан 246
Дункер И. 291, 487, 489—491, 494
Духанино, село 508
Дягилев С. П. 10

Евгений Савойский 394
Евдокимов И. В. 430, 536
Евлашев А. П. 155, 178, 182, 183, 208, 257, 258, 260—264, 268, 270, 533
Евстратов, Марк 99
Егоров А. Е. 9
Еготов И. В. 61
Екатерина I, имп. 81, 102, 106, 112, 120, 123, 176, 289, 296—298, 302, 303, 315, 318, 320, 329, 331, 332, 394, 410, 412, 470, 481, 492
Екатерина II, имп. 187, 203, 207, 223, 232, 254, 255, 266, 339, 345, 350, 353, 356, 367, 368, 377, 378, 387, 388, 420, 470, 494, 507, 520
Екатерина Ивановна, царевна 320
Екатерингоф 153, 481, 522
— дворец 81, 303, 344
— «Подзорный» дворец 81, 114
— парк 106
Екатериненталь (Кадриорг). Дворец 81, 110—113, 123
— парк 110, 123
Елизавета Петровна, имп. 19, 20, 36, 93, 157, 161, 164, 170, 182—184, 186, 192, 193, 196, 197, 202, 203, 207, 219, 225, 245, 247, 249, 255, 258, 312—314, 330, 339, 340, 350, 353—355, 358, 360, 362, 371—373, 384, 417—419, 461, 465, 470, 474, 492, 494, 504, 506, 507, 510, 511, 518, 522
Ельчанинов, Данила 90
Ереван 392
Еропкин П. М. 18, 19, 80, 100, 106, 117—119, 121—119, 121—124, 131—133, 135—144, 150, 156, 209, 226, 246, 477, 531
Еропкина В. В. 531
Ерошевский, Василий 293, 336

Жабино, деревня 508
жанровая живопись; жанр бытовой 15, 346, 353, 356, 414, 422, 517
Желчино, село 432
Желябужский И. А. 49
Жеребцов, Иван 155, 182, 183, 262—264, 533
Жидков Г. В. 527, 529
Жилле Н. 496
Жирар, Франсуа Никола 240, 242, 243
Жирардоп, Франсуа 195, 490
Жувенэ Ф. 296
Жуков, Иван 155, 161, 163, 164, 247
Журавин, Гавриил 166
Журавин, Роман 166

Забелин И. Е. 54, 153, 154, 262, 268, 508, 528, 529, 531, 533
Забелло С. Я. 272, 274, 284, 533
Загорск. Историко-художественный музей 160, 161, 329, 377, 378
— Казанская церковь 276
— Троице-Сергиева лавра 160—162, 164, 202
— — колокольня 114, 159—164, 168, 173, 247, 254, 255, 491
— — Успенский собор 159
— — царские чертоги 487, 492
Загорский Ф. Н. 536
Зайцев, ученик архитектуры 90
Западная Европа 7, 8, 11, 12, 28, 65, 79, 81, 82, 84, 85, 110, 114, 115, 176, 178, 338, 340, 404, 412, 438—440, 445, 451, 459, 465, 478, 526
западноевропейское искусство; западное влияние 7, 8, 13. 22, 26—28, 90, 104, 126, 174, 176, 178, 186, 198, 202, 203, 206, 303, 325, 377, 382, 430, 431, 437, 438, 441, 449, 451, 457, 459, 475, 487, 511, 516, 521, 524, 526
Зарудный И. П. 38—50, 52, 54—56, 58, 60—64, 130, 152, 158, 166, 169, 262, 369, 431, 452, 454, 456, 459, 529
Захаров А. 293
Захаров А. Д. 145
Захаров, Михаил 117, 288, 315, 336, 367
Званов, Никита 481
Звитен, Стефан фан 113, 114, 124

Згура В. В. 267, 527
Земгальская равнина 180
Земцов М. Г. 19, 67, 80, 81, 88, 99, 100, 106, 110, 111, 113, 114, 116, 118, 119, 122—128, 130—133, 135, 137, 141, 143, 146, 148—150, 152, 153, 193, 196, 197, 209, 212, 218, 224, 226, 228, 234, 247, 292, 414, 447, 458, 459, 473, 477
Земцов С. М. 530
Зимин, Василий 492
Зимин, Михаил 492
Зингер, флорентинский мастер 478, 483, 484
Зомбе С. А. 251, 533
Зотов К. Н. 117
Зубов А. Ф. 38, 48, 73, 75—77, 82, 90, 94, 99, 102, 274, 287, 290, 329, 395, 400—410, 415, 420, 422, 423, 476
Зубов И. Ф. 400, 402—404, 406, 408—410, 415
Зубов П. А. 198, 210
Зубов Ф. Е. 401, 402, 415
Зыбин, Петр 336

Иван Антонович (Иван VI) 303
Иванов В. Н. 272, 274, 284, 533
Иванов В. 494
Иванов, Дмитрий 32
Иванов П. 533
Иваново, село 524, 526
Игнатьев, Василий 337
Иензен, Северин 208
Иерусалим 493
Ижора, река 506
Измайлов И. П. 135
Измайлова А. М. 371, 372, 373, 376
Измайлово 403, 508
— Башня 145
Изразцы печные 514
Иконников А. И. 532
иконостас 36, 37, 43—47, 196, 213, 223, 226, 270, 308, 324, 330, 337, 344, 367, 429, 431, 434, 454, 487, 490, 492, 493, 520
иконы; иконопись 43, 44, 325, 329, 330, 337, 344, 347, 348, 367—369, 381, 410, 474
иллюстрация книжная 15, 287, 400, 401, 407, 415
Ильин М. А. 272, 280, 416, 527—529, 533, 535
Илья Муромец 412, 425
Индия 14
интерьер 106, 110, 111, 123, 169, 180, 192, 193, 195, 198, 199, 203, 220, 377, 418, 457, 487
Иоанн евангелист; Иоанн Богослов 433, 452
Иоанн Предтеча 433, 434
Иона Сысоевич, митр. Ростовский 280
Иосиф Прекрасный 513
Ираклий II, царь Грузии 368
Исаков, Владимир 246
Исаков С. К. 535, 536
Исаков, Федор 110, 117, 118
испанское искусство 437
историческая живопись 15, 332, 338, 346, 347
«История о блудном сыне» 426
Истра (Новый Иерусалим). Воскресенский монастырь 156—158
— — собор 25, 184, 264, 265, 280
— — Благовещенская церковь 381
Италия 61, 85, 101, 109—112, 117—119, 123, 178, 207, 208, 288, 289, 315, 322, 430, 438, 439, 441, 449, 451, 456, 515
итальянское искусство 26, 203, 342, 438, 450
Ишинский, Иван 524, 526

Кабинет Петра I 479
Кабьянка, Франческо 439
Кадников Е. 468
Казаков М. Ф. 156, 223, 256, 267, 275
Казань 20, 253
— Галлерея 367
Казнаков С. Н. 537
Калиш 481, 486
Калло, Жак 426
Калмыков, Григорий — см. Дмитриев Г. Д.
Канаев, Игнатий 223
Канова, Антонио 9
Кантемир А. Д. 18, 176, 177, 334
Кантемир Д. К. 176, 177, 404
Канцы (Ниеншанц) 481
Каплан-Ингель Р. 530
Каравак, Людовик 288, 292, 293, 312—315, 318, 325, 328, 332, 338, 339, 344, 351, 360, 362, 366, 367, 404, 418, 419, 476, 478, 483
Каржавин Ф. В. 214, 416
Карл V, имп. 438
Карл XII, король Швеции 442, 458
Карлсон А. В. 529
Карновский, Михаил 407, 408, 490
Карпов, Конон, певчий 297
Каспийское море 412
Качалов, Григорий 101, 245, 247, 290, 415—418, 421, 422
Кашин. Кладбищенская церковь 493
Кваренги, Джакомо 30, 202, 267
Квасов А. В. 144, 197—199, 210, 224—227, 532
Кеврола, село. Церковь 284
Кексгольм 482, 485
Кеменов В. С. 2
Кемь, город. Церковь 283
Киев 43, 46, 55, 68, 157, 163, 164, 170, 173, 183, 244, 344, 367, 370, 371, 410
— Андреевский собор 157, 170, 184, 185, 344, 367, 493
— Архив древних актов 225
— Братский монастырь 43
— Киево-Печерская лавра. Колокольня 262
— — Пещеры 183
— Музей русского искусства 373, 392
— Музей украинского искусства 370
— Никольский монастырь. Собор 43
— Софийский собор 94
Кижи, погост. Покровская церковь 292
— Преображенская церковь 278—283
Кикин А. В. 68, 69, 75

Кипарисова А. А. 28, 529
Киприянов В. 404, 408
Кириллов, Аверкий 61, 62
Кирилов, Иван 404, 505
Кирсанов, Николай 74
Кирхенштейн А. В. 115
Китай 14, 515, 516
классицизм 18, 26, 28, 29, 130, 141, 143, 145, 146, 150, 188, 194, 202, 207, 219, 221, 223, 235, 237, 252, 262, 266, 441, 448, 470, 485, 490, 495, 512
Клепиков С. А. 535
Клинкейбель, Клаас 120
Клоузер, резчик 442
Князьков С. А. 438
Кобелев В. 456, 457
Кобыляков, Иван, ткач 522
Ковалев, Ларион 28
Коваленская Н. Н. 7, 287, 291, 527, 534
Козелец 225
— собор 226
Козельск (Черниговск. губ.) 493
Козетт, мастерская гобеленов 523
Козимо III Медичи 322
Козлов И. 347
Козловский М. И. 431
Козьмин, Гаврила 468
Койет, Антон 508
Койет, Елисей 508
Кокоринов А. Ф. 208, 246
Кола, город 276
Коллинз, Самуель 410
Кологривов Ю. И. 110, 117, 118, 438
Колокольников, Мина 344, 367
Коломенское. Музей 272
— Церковь Вознесения 25, 55
Коломна. Богословская церковь 432
колорит; красочная гамма 299, 301, 303, 310, 314, 317, 319, 325, 332, 334, 337, 338, 343—346, 348, 350, 352—354, 358, 362, 363, 365, 366, 368, 371, 374, 375, 377, 382, 384, 389, 392, 436, 523, 526
Колыванские заводы 504
Колычев, Петр 117—119
Комаровская А. А. 392
Комленихин, Иван 270
композиция в архитектуре 26, 37, 42, 46, 54, 58, 86, 92, 93, 97, 99, 100, 106, 108, 111, 114, 115, 126, 128, 130, 138, 145—147, 160, 168, 171, 176, 184, 188—190, 192, 197, 198, 200, 202, 205, 213—216, 221, 223, 225, 226, 230, 240, 242, 249, 253, 270, 273, 275—278, 282, 491, 492
композиция в живописи 296, 299, 301, 308, 310, 314, 317, 319, 329, 338, 346, 350, 353, 354, 358, 362, 366, 381, 382, 393, 394
композиция в скульптуре 433, 434, 442, 444, 445, 448, 451, 456, 473, 474, 476, 481—484, 486, 493, 495
композиция в фарфоре 518
Кондаков Н., садовод 124
Кондаков С. Н. 288, 291
Кондратьев И. К. 266
Конецгорье, село. Церковь 284
Коноплева М. С. 308, 416, 422, 534, 535
Конрад, Христофор 31, 36
Константин I, имп. Византии 470
Константинополь 475
Копенгаген 85
Коперник, Николай 13
Копьев, Степан, литейщик 470
Корб И. Г. 450
Кормедон, Антуан 132
Коробов И. К. 19, 117, 119—122, 124—126, 129—131, 133, 135, 141, 143—148, 150, 152, 153, 155, 170, 182, 209, 221, 222, 230, 244—247, 258, 268, 531
Коровин, Андрей 481
Коровин, Степан 117
Корольков М. Я. 75, 78, 530
Коростин А. Ф. 535
Коростино, село. Церковь 112
де Корте, Иоссе 440
Костромской уезд 42, 452
Котлин, остров 322
— Дворец А. Д. Меншикова 46
Кохтев П. 456, 457
Кочедамов В. И. 528, 529
Красноцветов Г. А. 267
Краснощеков Ф. И. 370—373
Красовский М. В. 529, 533, 536
Крашенинникова Н. Л. 529, 530
Кронштадт 79, 108, 111, 472, 482
— Богоявленская церковь 125, 145
— — колокольня 129, 130
— Маяк 111, 458
— Морской госпиталь 111, 214, 218, 219, 230, 231
Кузнецова О. Н. 530, 536
Кузовникова В. Н. 534
Кунерсдорф 423
Куницкая Е. Р. 38, 529
Купавинская мануфактура 524
Купецкий, Ян 382, 394
Купи, резчик литер 442
Куракин А. Б. 382, 384
Куракин Б. И. 113, 438
Курбатов А. А. 31, 32, 42
Курбатов В. Я. 528, 529, 532, 534, 536
Курицын, Григорий 490
Курляндия 179, 183, 208, 228
— Рыцарский архив 208
Курсин, Андрей 515
Курск. Казанский собор 208, 493
Курц Б. 508
Кусково 236, 304, 420
— грот 235—237
— Дворец-музей 390—393
— Музей керамики 516
— оранжерея 236, 237
— Эрмитаж 237
Кучумов А. М. 318
Кьявери, Гаэтано 99, 112, 113, 119, 124
Кяхта 515

Лагрснэ, Луи 346
Ладендорф Г. (Ladendorf H.) 530, 536
Лазарев, красильщик 522
Лазарев В. Н. 2
Лазарева А. А. 391, 392
Ланкре, Никола 346
Лансере Н. Е. 529, 533, 536
Ларжильер, Никола 322
Ларионов Д. 250
Лармессен, Николай 408, 484, 486
Лебедев А. В. 220, 534
Лебедев В. 13
Лебедев Г. Е. 296, 324, 363, 534
Леблон, Жан-Батист 70, 71, 79, 80, 88, 100—102, 104—106, 108—110, 116, 140, 192, 242, 447, 448, 474, 522
Лебратовский Г. К. 515
Леванидов Я. Г. 135
Левендаль, Вольдемар фон 353
Левинсон Е. А. 537
Левинсон Н. Р. 528
Левицкий Д. Г. 10, 380
Леман И. И. 339, 535
Ленин В. И. 10, 11, 296, 527
Ленинград (Петербург) 8, 14—19, 25—27, 42, 44, 46, 63, 65—77, 79, 81, 83—90, 92—95, 97, 101, 102, 105, 108, 110, 115, 116, 118—126, 130—141, 143—150, 152—156, 160, 161, 170, 176, 178, 179, 182, 183, 189, 191, 192, 200, 207—210, 213, 214, 228, 230, 240, 242—247, 257, 262, 270, 271, 273, 276, 287, 291, 292, 303, 304, 306, 312, 315, 322, 323, 332, 338, 341, 344, 353, 358, 367, 381, 392, 395, 399, 400, 402, 403, 405, 406, 409, 414, 416, 420, 422, 430, 431, 437, 441, 446, 447, 449, 456—458, 460, 471, 472, 479, 481, 493, 500, 501, 503, 505—509, 511, 513—516, 522, 528, 529, 531
— Адмиралтейская сторона 72, 79
— Адмиралтейский луг 140
— Адмиралтейств-коллегия 132, 209, 210, 230, 232, 292, 472, 490
— Адмиралтейский остров 102, 133—135, 137, 138
— Адмиралтейство 16, 65, 70, 76, 77, 79, 82, 124, 125, 130, 132, 134, 135, 138, 141, 143—148, 178, 205, 209, 457, 458, 472
— — башня 133, 144—146
— Академия навигационных наук 154
— Академия наук 13, 15, 16, 18—20, 121, 135, 143, 216, 220, 289—292, 306, 308, 338, 339, 349, 351, 352, 360, 401, 414, 415, 418, 421, 444, 445, 477, 494, 495, 513, 515
— — Библиотека 77, 78, 114, 176, 227, 445
— — Резная палата 490, 494
— Академия художеств 15, 20, 117, 121, 207, 208, 221, 246, 255, 324, 327, 330, 347, 369, 397, 419, 431, 477, 494, 496, 517
— — Музей 104, 202, 236, 237, 348
— Александро-Невская лавра 66, 79, 86, 88, 99, 100, 102, 103, 138, 139, 214, 238, 240
— — Благовещенская церковь 99, 100, 238, 239, 242
— — колокольня 238, 239
— — собор 100, 104
— —Федоровская церковь 239, 240, 242
— Андреевский собор (на Васильевском острове) 235
— Аничков дворец 150, 187, 218, 222, 226—229, 344, 367, 395
— Аничков мост 131
— Архитектурная школа 142
— Берг-коллегия 479, 522
— Библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина 92, 179, 216, 291
— Биржа 206
— Васильевский остров 70—72, 79, 88, 102, 122, 124, 132—134, 138—140, 143, 147, 232, 457, 471, 477
— Вдовий дом 202
— Вознесенский нроспект 71, 138, 215
— Выборгская сторона 138, 140
— Галерная гавань. «Подзорные башни» 230
— Галерный двор 223
— Гороховая улица 71
— Гостиный двор (на Васильевском острове) 16, 133
— — (уг. Невского и Мойки) 207
— —(уг. Невского и Садовой) 187
— — (у Морского рынка, проект) 207
— Гос. исторический архив Ленинградской области (ГИАЛО) 232
— Гофинтендантская контора 234, 292
— Дворец Екатерины I; «Итальянский дом» 123, 124, 127, 128
— Дворец М. И. Воронцова 186—188
— Дворец Д. Кантемира 176, 177
— Дворец А. Д. Меншикова (на Васильевском острове) 79, 90, 92—94, 176, 457, 458
— Дворец Б. Х. Миниха (на Васильевском острове) 243
— Дворец царевны Наталии Алексеевны 75
— Дворец Петра II (на Васильевском острове) 124
— Дворец С. Г. Строганова 189—191, 204, 342, 489
— Дворец Шереметевых 216, 223
— Дворец И. И. Шувалова 216, 218, 219, 221, 222
— Дворцовая канцелярия 132, 258
— Дворцовая набережная 78, 79, 176, 206
— Дворцовая площадь 204, 205
— Дом Ф. М. Апраксина 79, 106, 109, 131
— Дом Л. Л. Блюментроста 111
— Дом Бревера 444
— Дом купца Истомина (проект) 133
— Дом А. В. Кикина 68, 69, 75
— Дом А. Д. Меншикова (на Троицкой площади) 75
— Дом царицы Прасковьи Федоровны (на Васильевском острове) 112
— Дом причта Исаакиевского собора (проект) 133
— Дом Саввы Рагузинского 79
— Дом Ф. Ю. Ромодановского 458

Ленинград. Дом Г. П. Чернышева 79
— Дом П. И. Ягужинского 68, 79
— «Домик Петра Великого» 74, 458
— «Зал для славных торжествований» 123—128
— Здание Двенадцати коллегий 16, 78, 79, 83, 88, 92, 124, 133, 140, 232, 234, 457, 458, 471, 472
— Зимний дворец Петра I 66, 73, 75, 322
— — второй 75, 79, 98, 395, 397
— — третий (1732) 79, 106, 133, 150, 175, 178, 179, 203, 472
— — четвертый (1754) 21, 178, 191, 193, 194, 200, 203—207, 235, 344, 347, 367, 488, 490, 494
— — — церковь 347, 348
— Измайловский полк 138, 139
— Инспекция по охране памятников 175
— Исаакиевский собор 215
— Итальянская улица 219
— Канцелярия главной артиллерии и фортификации 132, 480
— Канцелярия от строений 44, 46, 81, 119, 122—124, 132, 133, 153, 155—157, 170, 207, 224—228, 230, 233, 235, 238, 242, 246, 292, 293, 314, 337, 344, 360, 362, 367, 479, 490, 513
— — «Мастерской двор» 233
— Кировский мост 206
— Коломна 138, 139, 141
— Комиссия о санкт-петербургском строении 19, 135—137, 139, 141—144, 147, 150
— Контора строений домов и садов 132, 234
— Конюшенный двор 79, 99, 458
— Конюшенная контора 360
— Круглый рынок 144
— Кунсткамера 14, 98—101, 113, 124, 133, 148, 220, 290, 291, 301, 306, 327, 339, 415, 416, 419, 421, 445, 457, 458, 494, 495
— — зал библиотеки 149, 494
— Ледяной дом 143
— Летний дворец Петра I 66, 68, 75, 86, 88, 95, 97, 131, 178, 308, 311, 312, 328, 336, 337, 445—447, 457, 458.
— Летний дворец (1730-е годы) 133, 178
— Летний дворец Елизаветы Петровны (1740-е — 50-е годы) 182, 184, 186, 187, 219, 347, 360, 367, 395, 396
— Летний сад 14, 75, 76, 90, 98, 102, 106, 123, 124, 186, 438, 439, 441, 444, 456, 457, 473
— — грот 446
— Летний сад (второй) 127
— — третий 219
— Литейный двор 114, 133
— «Миллионный дом» П. Б. Шереметева 218
— Михайловский замок 184, 471, 472
— Мойка 79, 140, 146, 186, 189, 190, 215, 322
— Монетный двор 504, 505
— Морская академия 116, 147, 209
— — рисовальная школа 288
— Морской полковой двор (проект) 133, 141, 146, 147, 232
— — церковь (проект) 213
— Музей истории Ленинграда 111, 144, 148, 186, 207, 211, 232, 242
— Музей Общества поощрения художеств (бывший) 433, 484
— Невский проспект 71, 138, 189, 190, 219, 396
— Никольский морской собор 213, 215, 216, 222, 223, 493
— — колокольня 214, 217
— «Новая Голландия» 223
— Оперный дом (театр) 182, 347, 367
— Оружейный двор 367, 500
— Пажеский корпус 187
— Партикулярная верфь 133, 145, 147, 148, 292, 458
— Петербургская сторона 74, 102, 140, 143, 144
— Петровская площадь 470
— Петропавловская крепость 16, 65, 67, 70, 74, 78, 85, 125, 132, 133, 337, 457
— — павильон «Петровского ботика» 233, 234
— — Петровские ворота 78, 85, 88, 442, 443, 448, 450, 451, 457, 458
— — Петропавловский собор 66, 67, 86—88, 91, 100, 122, 134, 148, 214, 292, 325, 337, 350, 458
— — — иконостас 44—46, 62, 308, 454
— — — колокольня 17, 27, 78, 82, 83, 86, 88, 89, 234, 302
— Подворье Александро-Невской лавры (на Васильевском острове) 100
— Полицмейстерская канцелярия 99, 132, 133, 141, 149, 234
— Русский музей 176, 179, 187, 222, 290, 294, 296, 297, 299—301, 303, 304, 308—310, 312, 313, 316, 317, 319, 323—328, 330—332, 334, 336, 339, 345, 346, 353, 354, 357—359, 361, 362, 365, 366, 368, 370, 372—374, 376, 377, 379—383, 388, 392—396, 405, 413, 415, 418, 422, 431, 433, 434, 464—467, 470, 473—475, 477, 493, 494, 509, 523
— — архив 478
— Садовая улица 139, 187, 207
— Санктпетербургская типография. Рисовальная школа 287—289, 291, 308, 323, 414
— Семеновский полк 138, 139
— Сенат 36, 69, 78, 83, 88, 132, 153, 156, 163, 246, 248, 253, 401, 419, 523
— Синод 49, 78, 83, 88, 163, 257, 294, 369, 373, 430
— Смольный институт 345
— Смольный монастырь 164, 200, 202
— — собор 25, 26, 184, 201—203
— Смоляной двор 202
— Сухопутный шляхетский корпус 19, 20
— Триумфальные ворота:
Адмиралтейские 459
Аничковские 360, 459
на Невском проспекте 337
на Троицкой площади 310, 459
— Троицкая площадь 102, 457, 458, 471, 476
— Троицкий собор (проект) 149
— Филиал Академии строительства и архитектуры СССР 250

Ленинград. Фонтанка 75, 97, 123, 127, 133, 138, 140, 150, 186, 187, 215, 216
— «Фонтанный дом» П. Б. Шереметева 218, 220, 235
— Царицын луг 471
— Центральный Гос. архив военно-морского флота (ЦГАВМФ) 147, 209, 218, 219, 223, 230, 231
— Центральный Гос. исторический архив Ленинграда (ЦГИАЛ) 46, 75, 84, 85, 90, 114, 119, 121, 123, 124, 133, 137, 143, 153, 179, 210, 211, 218, 224—228, 234, 239, 242, 243, 252—256, 293, 311, 314, 316, 327, 330, 341
— Церкви:
Вознесения (в Переведенских слободах) 125
Воскресения (на Васильевском острове) 75
Исаакия Далматского 75, 78, 79, 98, 99, 113, 214, 215
Казанская (на Петербургской стороне) 75
Пантелеймона 145—147, 458
Петра (лютеранская) 308
Петра и Павла (деревянная) 74, 75
Преображения 193
Рождества богородицы (на Невском) 133, 148, 234
Сампсония (на Выборгской стороне) 75
Сергия (на Литейной) 114
Симеона (на Адмиралтейской стороне) 75
Симеона и Анны (на Моховой) 114, 125—128, 130, 133, 146, 148, 288, 337
Троицы 75
Успения (на Петербургской стороне) 75
— Эрмитаж 77, 98, 105, 106, 110, 111, 120, 125, 204, 213, 296, 298, 302—305, 308, 312, 327, 330, 342, 343, 347, 348, 350—352, 358, 382, 384, 385, 395, 408, 448, 461—464, 474, 476, 477, 479, 483—485, 502, 504, 505, 507, 509—512, 517—525
— Эрмитажный театр 75
Ленотр, Андре 101, 106
Леонтьев, Иван 481
Лепренс, золотильщик 195
Лепренс, Жан Батист 395
Лесная, деревня 408, 481, 482, 484
Лесснер, резчик 441
Лесток, Жан Жермен Арман (Иван Иванович) 250
Лефорт Ф. Я. 28
Лжедмитрий I 432
Ливорно 118, 438
Ликурга, село 434
Липман А. 98, 530
Лифляндия 432
Лобанов-Ростовский И. М. 382, 383
Лобанова-Ростовская 382
Логвин Г. Н. 532
Ломоносов М. В. 9, 14, 18—22, 174, 198, 349—352, 400, 407, 415, 424, 472, 494, 506, 513—515
Ломоносов, город — см. Ораниенбаум
Лонгин, сотник 433
Лонгинов М. Н. 528
Лондон 19, 136, 475, 476, 478
Лопяло К. К. 35, 42
Лосенко А. П. 371, 375, 384
лубок; народная картинка 399, 400, 410—412, 414, 415, 424—426, 486
Лугано 178
Лукомский Г. К. 532
Луппов С. П. 530
Лушев А. М. 296, 299
Лысьва, село 434, 436
Люддеи, Иоганн 338
Людовик XIV, король Франции 12, 477
Людовик XV, король Франции 21

Магницкий, Леонтий 407
Мазепа И. С. 43, 94, 327
Майер А. Л. 530
Макаров А. В. 62, 118, 119, 322
Макаров В. К. 350—353, 404, 405, 534, 535
Маковецкий И. В. 276
Маковская Н. К. 329, 534
Маковский С. К. 528
Максимов П. Н. 272, 274, 284, 533
Максимович-Амбодик Н. М. 485
Малиновский А. Ф. 40, 61, 449, 452
Мальцев, Василий 509, 513
— его сыновья 509
Маницкий 353
маринисты 338
Мария; богоматерь 433, 435, 436, 449
Мария Магдалина 433
Марк Аврелий 441, 476
Марк, евангелист 452
Маркс К. 85, 527
Марселиус, Христофор 75—79, 94, 106, 176
Мартелли, Александр 470
Мартини, Франческо 180
Мартинов, Алексей 99
Мартос И. П. 9, 431
Мартынов А. А. 30, 40, 49, 155, 158, 270, 528, 529, 533
Мартэи-младший, Пьер Дени 314, 328, 351, 483
Матвеев, купец 270
Матвеев А. А. 532, 536
Матвеев А. А., граф 438
Матвеев А. М. 9, 117, 235, 287, 290, 292, 293, 315, 320, 325, 328, 331—338, 360, 367, 380, 404, 534
Матвеев, Иван 68, 69, 75, 85, 86
Маттарнови, Георг Иоганн 67, 75, 78, 79, 97—101, 104, 106, 127
Маттарнови, Филипп 290, 415
Махаев М. И. 112, 176, 179, 184, 187, 198, 274, 290, 395, 396, 400, 414—416, 420—422, 472, 535
Мацулевич Ж. А. 439, 440, 441, 446, 536
Машков И. П. 266
Машковцев Н. Г. 527
медальерное искусство 474, 477, 478
Медведев Д. 456
Медведев Ф. 456
мейссенский фарфор 516, 518, 519, 523

Мейчик Д. 530
Меншиков А. Д. 17, 28, 40, 47, 48, 52, 63, 68, 69, 75, 79, 82, 90, 92—96, 104, 113, 124, 234, 298, 303, 305, 319, 452, 464, 465
Мериан, Мария-Сибилла 306
Меркурьев, Андрей 337
Меркурьев, Иван 337
Мещерский И. Т. 367
Микельанджело 445
Микетти, Николо 67, 80, 81, 106, 108, 110—113, 116, 118, 120, 123, 154, 192, 232, 414, 439, 447, 448, 458, 470
Микулино, село 509
Милака, «патриарх» Всешутейшего собора 296
Милан 234
Милонов Н. П. 274
миниатюра 302, 303, 313, 314
Миних Б. Х. 35, 114, 125, 178, 179, 242, 243, 303, 494
Миних В. 135
«Мир искусства» 10
Митава (Елгава) 207, 208, 482
— Дворец Бирона 180—182, 228
Михаил Сергеевич, «Бахус» 297
Михайлов А. И. 159, 162, 184, 234, 244, 247, 248, 249, 252, 255, 456, 457, 527, 530—533, 535, 536
Мичурин И. Ф. 19, 36, 64, 120, 121, 124, 152—173, 182, 184, 244, 245, 247, 251, 258, 268, 531
Мишель, Жан, резчик и столяр 242, 448
Млуимов В. 493, 494
Можайский уезд 509
мозаика 349—353, 526
Мокеев, Аверкий 28
Молева Н. М. 534
Монферран А. А. 215
Моор, Карель 292, 332
Мордвинов И. А. 111, 117—121, 124, 131, 152—154, 258, 531
Моржегоры, село. Церковь Иоакима и Анны 277
Москаленко Е. А. 145, 531
Москва 8, 13, 17, 19, 25—30, 36, 38, 40—44, 46—48, 50, 55, 56, 60—62, 65, 66, 69—71, 79, 83, 88, 90, 115—117, 119, 123, 124, 130, 131, 142, 144, 145, 148, 151—158, 160, 163, 164, 166, 168—173, 178, 182, 183, 208, 210, 213, 234, 244, 246, 249—253, 255, 257—261, 263—271, 273, 274, 276, 287, 293, 315, 323, 329, 330, 334, 337, 341, 345, 368, 369, 400—402, 405—407, 409, 410, 412, 416, 418, 420, 425, 430, 431, 449, 454, 457, 458, 470, 481, 490, 496, 500—502, 506, 508, 509, 514, 515, 524, 528, 531, 533
— Академия строительства и архитектуры СССР. Музей 30, 56, 250, 251, 425, 434, 435, 491—493
— Архитектурная контора 156
— Белый город. Башня 282
— Богоявленский монастырь. Собор 63
— — верхняя церковь, 442, 444, 449, 451
— Болотная площадь 164, 165
— Большой Каменный мост 155
— Варсонофьевский монастырь. Собор 52, 54, 55, 166
— Введенские горы 253
— Воробьевы (Ленинские) горы 405
— Воскресенские ворота 252, 253
— Воспитательный дом 267
— Всехсвятский монастырь 155
— Головинский дворец 183, 258, 367
— Городовая канцелярия 155
— Гостиный двор 155
— Губернская канцелярия 245
— Дворец на Воробьевых горах 158, 159
— Дворец В. В. Голицына 222
— Девичье поле 251
— Дом М. Ф. Апраксина 267
— Дом К. И. Бланка 266
— Дом А. Р. Воронцова 267
— Дом Гагарина 30
— Дом Аверкия Кириллова 61, 62
— Дом Ж. А. Лестока 250
— Донской монастырь. Колокольня 261, 262
— — Собор Донской богоматери 54, 55, 61, 170, 171
— — — ризница 268
— — Церковь Тихвинской богоматери (надвратная) 54—57, 262
— Заиконоспасский монастырь. Академия 515
— — Собор 50—52, 54, 158
— Замоскворечье 166, 405
— Здание аптеки 30
— Здание Камер-коллегии 173
— Златоустовский монастырь. Церковь Захарии и Елизаветы 158
— Исторический музей 30, 31, 336, 339, 512, 513
— Китай-город 123, 152, 154
— Книжная лавка (на Красной площади) 31
— Коллегия экономии 155
— «Комедийная хоромина» (на Красной площади) 31
— Контора от архитекторских дел 246
— Красная площадь 153, 475
— Красные ворота 1742 г. 247, 248
— Красные ворота 1753—1757 гг. 248, 249, 491, 492
— Кремль 31, 123, 151—153, 173, 192, 202, 247, 409, 418
— — Арсенал 16, 30—36, 249
— — Архангельский собор 183
— — Башни:
Никольская 31
Средняя арсенальная 32
Троицкая 31, 32
— — Дворец 50
— — Здание Присутственных мест (Сенат) 267
— — Колокольня Ивана Великого 38, 40, 86, 161, 183
— — Оружейная палата 31, 291, 294, 297, 401, 402, 486
— — — мастерские 499—501, 520
— — — рисовальная школа при типографии 16, 122, 287, 288, 315, 400, 401
— — Теремной дворец. Грановитая палата 34, 183

Москва. Кремль. Теремной дворец. Царицына палата 34
— — Успенский собор 183
— Кремлевская архитектурная школа 142
— Кузнецкий мост 249
— Лефортово. Военный госпиталь 61
— — Госпитальный и инвалидный дома (проект) 25, 253—256
— — Дворец Анненгоф 178, 183, 258, 262
— — Дворец А. Д. Меншикова 26—30, 90
— — Летний дворец 178
— Меншикова башня (церковь архангела Гавриила) 17, 25, 28, 29, 37—43, 49—52, 54, 60, 61, 88, 128, 145, 158, 161, 166, 183, 449, 454, 455
— Монетный двор 154
— Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 418
— Музей В. И. Ленина 154
— Музей русской архитектуры им. А. В. Щусева 422
— Музей Л. Н. Толстого 307, 308
— Нескучный сад; усадьба Н. Ю. Трубецкого 250—252
— Никитский монастырь 247
— Новодевичий монастырь 202, 329
— — колокольня 161
— — Преображенская церковь (надвратная) 277
— Новоспасский монастырь. Колокольня 263
— Оперный театр 182, 258
— Охотный ряд 246
— Питейный двор 154
— Посольский приказ 69
— Сенатская контора 154, 155, 161, 164, 173, 244, 246, 248, 250, 330
— Синодальный дом 48
— Славяно-греко-латинская академия 244
— Собор Василия Блаженного 31, 279
— Суконный двор 164—166
— Сухарева башня 30, 32, 40
— Третьяковская галлерея 294—296, 299, 300, 304, 305, 312, 314, 317, 320, 321, 330, 338, 345—347, 350, 353—356, 358, 362—365, 368, 371, 374—378, 380—382, 386, 394—397, 431, 465
— Триумфальные ворота в честь:
взятия Азова 48, 458
взятия Нарвы 459
Полтавской баталии 44, 47, 48, 275, 459
Ништадтского мира 44, 48, 153, 459
коронации Елизаветы Петровны 245, 247, 248, 252, 345, 360
коронации Екатерины II 368
— Троицкое подворье 32
— Университет 19, 20, 221, 495, 496
— Усадьба И. Д. Воронцова 266
— Хамовный двор 28
— Центральный Гос. архив древних актов (ЦГАДА) 32, 36, 40, 42—44, 46—49, 62, 68, 75, 78—80, 83, 104, 106, 117—121, 123, 124, 131, 139, 142, 143, 153—159, 164, 165, 173, 182, 229, 245, 246, 249, 255, 257, 258, 260, 262, 270, 288, 289, 291, 292, 303, 304, 306, 311, 312, 314, 318, 322, 323, 331, 344, 345, 360, 367, 369, 413, 438, 439, 448, 452, 458, 460, 468, 470, 478—480, 482
— Центральный Гос. военно-исторический архив 129
— Церкви:
Алексея митрополита на Малой Алексеевской 255, 257
Бориса и Глеба 264, 266
Воскресения в Кадашах 222
архангела Гавриила 40
Григория Неокесарийского на Полянке 222
Грузинской богоматери 222
Екатерины мученицы на Большой Ордынке 265, 266
Знамения на Шереметевом дворе 25
Ивана Воина на Якиманке 49—54, 86, 128, 158
Иоанна Предтечи в Кречетниках 268
Кира и Иоанна на Солянке 266
Климента на Пятницкой 166, 268—271
Никиты мученика на Старой Басманной 255, 259
Николы «Большой крест» 25, 62, 183
Николы в Звонарях на Рождественке 266
Николы в Мясниках 169
Панкратия мученика 38, 48, 158
Параскевы-Пятницы на Пятницкой 25, 52, 166—168
— колокольня 168
Петра и Павла на Новой Басманной. Колокольня 169, 170
Троицы на Арбате 158
Успения в Гончарах 222
Успения на Покровке 25, 62, 183, 184
— Школа математических и навигационных наук 14, 244
Москва-река 164, 165, 253, 271
Мурильо, Бартоломэ Эстебан 381
Мусикийский Г. 302
Мюллер А. П. 534, 536
Мюллер-Эшебах А. (Müller-Eshebach A.) 532
Мячково, село. Церковь 268, 270

набойка 524, 526
Наглер, Георг 298, 304, 306
Назаров, Иван 246
Назимов, Никита 90
Нарва 85, 459, 481
народное искусство; народная традиция 9, 13
Нартов А. А. 505
Нартов А. К. 15, 121, 288, 289, 431, 474, 477—481, 483—485
Нарышкин А. И. 135
Нарышкина А. Я. 294, 295
нарышкинский стиль 28, 36, 37
Наталья Алексеевна, сестра Петра I 316—318, 464
Наталья Алексеевна, внучка Петра I 312—314
Наталья Кирилловна, царица 294
Наталья Петровна, дочь Петра I 312

натурализм 16, 327, 433, 436, 437
Натье, Жан Марк 302, 318, 351, 356, 382, 384, 394
натюрморт 299, 308—310, 345, 415
Науменко А. П. 528
Неаполь 119, 354
Небольсин, Григорий 90
Нева, река 17, 27, 65—67, 70, 78, 85, 88, 90, 98, 102, 119, 123, 131, 134, 140, 143, 152, 179, 202, 205, 215, 271, 302, 337, 395, 457, 481, 506
Невский, Тихон 244
Негрубов, Михайло 312
Неелов В. И. 198, 212
Нежин. Церковь 69
Нейман В. (Neumann W.) 532
Нейшлос (Нейшлот, совр. Савонлинна) 482
Некрасов А. И. 528, 532, 533
немецкое искусство 437, 449
Ненокса, село. Церковь 283, 284
Нерчинские заводы 505
Несмеянов, Григорий 88
Нечаев В. Н. 207, 252, 253, 528, 532, 533
Никитин И. М. 9, 18, 116, 117, 247, 287—289, 292, 304, 305, 314—331, 341, 351, 360, 380, 401, 404, 534
Никитин М. 408
Никитин П. Р. 246, 247, 251, 256
Никитин Р. М. 116, 117, 247, 288, 315, 322, 329—331
Никола Можайский 434, 435
Новгород 112, 268
Новиков Н. И. 208
Новицкий А. П. 527
Новый Иерусалим — см. Истра
Нуазе, Жан 441
Нюрнберг 442

Обухов В. С. 155, 246, 258, 268, 533
Обухов, Петр 268
Общество изучения русской усадьбы 10
Овсов, Андрей 302
Огибалов, Михаил 99
Огурцов, Бажен 28, 42
Одесса. Картинная галлерея 330
Окулов, Федор 90
Онежское озеро 279
Ополовников А. В. 279, 533
Ораниенбаум (Ломоносов) 79, 153, 422
— Дворец А. Д. Меншикова 90, 92, 93, 95—97, 128, 176, 197
— Китайский дворец 346, 356, 375
Орлов Г. Г. 494
орнамент архитектурный 218, 450, 454
орнамент растительный 183, 184, 223, 266, 450, 503, 504, 506, 510
орнамент рокайльный 184, 504, 506, 507
орнаментация резная по стеклу 508—510, 512, 513
орнаментика книжная 114, 339
Ослябя, инок 329
Оснер-старший, Конрад 430, 441—445, 448—451, 458—460, 474, 477, 494
Осиер-младший, Конрад 442, 449
Останкино. Дворец-музей 380, 384, 386—389, 391—394
Остерзее, художник 415

Павел I, имп. 255, 375, 471, 472, 494
Павлов М. П. 494—496
Павловск. Дворец-музей 303, 306, 313, 375, 518, 521
Палладио, Андреа 28, 142, 143
Палтога, село. Богоявленская церковь 282
Параскева-Пятница 435, 436
Париж 18, 101, 136, 174—176, 207, 302, 312, 322, 345, 358, 461, 464, 476—478, 485, 494, 522
— Академия наук 477
— Академия художеств 356
— Музей декоративных искусств 448
— площади 101, 136
парки; садово-парковское строительство 81, 100, 101, 105, 110—113, 119, 123, 134, 139, 140, 176, 178, 187, 189, 198, 210, 211, 227, 237, 243, 420, 438, 439, 460, 488
пейзаж; ландшафт 294, 295, 302, 337, 338, 340, 346, 354, 362, 364, 384, 395—397, 401, 403, 406, 409, 413, 414, 418, 420, 422, 423, 473, 489, 517, 518
Пелкин, река 482
Пелым 180
Перард, резчик 448
Переволочна 484
Перезиотти, Антонио 341, 343—345, 347, 415, 424
Пересвет, инок 329
Пермь; Пермская область 432, 434
— Художественная галлерея 431, 433—437
Пермяков Ф. 124
Перово 170, 258
— Охотничий дворец 170
Петергоф (Петродворец) 79, 80, 82, 95, 105, 108, 110, 111, 113, 124, 153, 178, 191—193, 314, 322, 422, 431, 439, 442, 444, 448, 449, 456, 473, 474
— Дворец 69, 79—83, 105, 106, 108, 110, 128, 131, 191—194, 197, 312, 340, 341, 344, 347, 356, 448, 474, 489
— — церковь 192, 193, 195, 196
— Каскад Большой 442, 446, 473, 474
— Каскад Руинный 439, 444
— Монплезир 79, 82, 95, 98, 105, 106, 108, 110, 111, 293, 314, 447, 458
— — Купольный зал 106, 311, 338
— Марли 107—112
— Фаворитный фонтан 88
— Эрмитаж 108, 109, 328, 340, 347
Петр, апостол 436, 437, 442, 458
Петр I, имп. 7—9, 11—14, 16—21, 26, 28, 30—32, 34, 38, 40, 44, 46, 48, 49, 52, 60, 65—71, 74—86, 88, 90, 95, 98, 100—102, 105, 106, 109, 110, 112—117, 119—124, 126, 130, 132, 134, 137, 138, 140, 150—152, 156, 164, 177, 191, 192, 202, 204, 215, 221, 232, 234, 253, 272, 273, 277, 287—289, 291, 292, 294, 296—298, 302—305, 309, 312, 314—316, 318—320, 322, 324—329, 331, 334, 349—351, 358, 376, 377, 382, 393, 394, 399—403, 405, 407, 410—413,

430, 432, 434, 438—440, 442, 445—449, 451, 456—458, 461—465, 468—479, 481—487, 492, 499—502, 505, 507, 509, 510, 515, 522
Петр II, имп. 93, 124, 152, 312—314, 334, 338, 509, 510
Петр III, имп. 353, 368, 377—379, 507
Петр Петрович, сын Петра I 312
Петров А. В. 535
Петров А. Н. 68, 69, 209, 227, 528—532
Петров М. 408
Петров П. Н. 30, 67, 70, 74, 123, 132, 137, 139, 175, 176, 234, 289, 292, 306, 308, 315, 318, 320, 322, 324, 327, 332, 337, 468, 477, 528, 529, 531, 534, 535
Петровское, подмосковная. Дом П. П. Шафирова 275
— церковь 276
Петрыгин Василий 244, 246
Пигаль, Жан Батист 494
Пигарев К. В. 368
Пикарт, Питер 32, 48, 99, 103, 274, 287, 402, 404—406, 475, 476
Пильман, Филипп 106, 288, 291, 311, 312, 338
Пилявский В. И. 529, 531, 532
Пино, Никола 430, 442, 445, 447—449, 460, 475, 477—479, 483, 486
Платонов А. 532
«Повесть о купцовой жене и приказчике» 426
Подмосковье 28
Подольск 56, 58, 59
Подольский Р. П. 28, 30, 130, 131, 529—531
Позье, Иеремия 506, 507
Покровский Н. В. 534
Покровское, село 71
Поленов, Андрей 290
полихромия (в архитектуре) 265, 273, 275, 276
Полоцк 40
Полтава 405, 459, 470, 481—483
Полуботок П. Л. 327
Польман В. Р. 353
Польша 46, 63, 96, 304, 437, 438
Поморцев, Демьян 444
Помпонн, маркиз Симон Арно де 461
Попов И. 529
портрет; портретное искусство 9, 10, 15, 17, 18, 22, 100, 287, 292—305, 307—310, 312—339, 351, 353—380, 382—395, 398, 400—403, 410, 414, 416, 418—420, 423, 433, 441, 458, 460, 461, 464, 465, 468, 474, 476, 478, 494, 495, 510, 523
Посошков, Иван 12, 16
Поспелов А. М. 288
Постникова-Лосева М. М. 537
Потапов, Петр 28
Поча, село. Церковь 284
Почеп (Черниговской губ.) 493
Прасковья Ивановна, царевна 316, 319, 325
Прасковья Федоровна, царица 329, 330, 464
Предтеченский А. В. 539
Прейслер И. Д. 290, 415
Преннер, Каспар 353
Преображенское, село. Дворец 119, 123, 263
— парк 123
Преснов Г. М. 429, 535, 536
Прибалтика 208
Прокофьев И. П. 431
Протасов Н. Д. 536
Прохор, младенец 452
Пруссия 320
Прут, река 303, 481
Псков 506
— Музей 434, 436
Пуза, село 274
— церковь 276
Пузиков (пасынок Зарудиого) 452
Пулково 209
Пуссен, Никола 9
Путивль. Молчаиский Печерский монастырь 432
Пучинов, Матвей 347
Пушкин А. С. 22, 326, 464
Пушкин, город — см. Царское село
Пфаи(д)цельт, Лукас Конрад 353
Пыпин А. Н. 438
Пярну (Периов) 482

Рагузинский, Савва 79, 438, 440, 456
Радищев А. Н. 271
Радутино, село 509
Разумовская 373
Разумовский А. Г. 267, 373
Разумовский К. Г. 358
Райзер В. С. 515
Раков, художник 422
Раскии А. 530
Расторгуев М. Д. 232, 238—241
Растрелли В. В. 21, 22, 79, 106, 133, 144, 150, 157, 158, 164, 170, 174—208, 210—212, 220, 222, 223, 225, 228, 244, 251, 258, 264, 265, 312, 340, 343, 345, 354, 395, 470, 472, 478, 487—490, 492, 531
Растрелли, Карло Бартоломео 100, 119, 175, 177, 304, 314, 338, 351, 430, 431, 459—474, 476—481, 483—485, 487, 536
Ратонаволок, село. Церковь 277
Рафаэль 9
реализм 7, 9, 15—17, 19, 22, 63, 223, 295, 304, 308, 312, 315, 318, 325, 329, 330, 332, 334, 338—340, 346, 347, 350, 351, 353, 358, 360, 369, 373, 374, 377, 378, 380, 382, 392, 400—404, 413, 414, 418, 429—431, 433, 434—438, 444, 454, 465, 468, 474, 486, 503, 519, 526
Реди Томмазо 322
резиая кость 432, 478
резное дерево 36, 43, 58, 172, 183, 195, 212, 223, 226, 431—437, 441, 442, 449, 451, 456, 459, 460, 477, 499, 520, 521, 524
резиой камень 36, 37, 42, 47, 50, 58, 178, 262, 432, 451, 456
резьба 36, 106, 209, 438, 452, 487, 490, 492—495
резьба по металлу 503, 504
Рен(и), Кристофер 136, 475

Репнип И. Б. 294
Риволи. Дворец 178
Рига 228, 441, 481, 482, 484
— Алексеевская церковь 228
Рим 117—119, 136, 234, 354, 438, 439, 470, 476, 511
— Ватикан 136
— Собор св. Петра 136
— церковь Сан-Карло 118
Ринальди, Антонио 208, 215, 346
Ровинский Д. А. 288, 323, 362, 382, 402, 410, 411, 412, 416, 419, 421, 422, 476, 486, 534, 535
Розанов Н. П. 529
рококо; «рокайль» 22, 199, 312, 313, 314, 338, 354, 356, 358, 366, 377, 381, 382, 447, 448, 489, 490, 492, 504, 506, 507, 510, 512, 518—520, 526
Рокотов Ф. С. 220, 350, 392
Роллан, Людвиг 195, 487, 490
Романовский С. 60, 61
Ромм А. Г. 535
Ромодановский Ф. Ю. 458
Ростов. Митрополия 279, 280
Ростовцев А. И. 77, 80, 93, 95, 400, 404, 408, 410
Ротари, Пьетро Антонио 353, 354, 356, 358, 367, 374, 377, 386
Роттердам 438
Рош Д. 345, 448, 461, 476, 536
Рубан В. Г. 74, 76, 131, 458, 471, 474, 500, 528
Рубенс П. П. 303
Рудаков А. Г. 74
Рудица, река 514
Румянцева М. А. 376, 377, 380
Румянцев-Задунайский П. А. 376
Руенталь (Рундаль). Дворец Бирона 179—181, 208
Рункевич С. Г. 505, 537
Руст, скульптор-ремесленник 441
Рух, майор фортификации 135
Рыбинск. Краеведческий музей 365
Рязань (Переяславль Рязанский) 273, 274
— Кремль 273

С-кий П. 529
Саблин Н. Я. 420
Саблуков И. С. 384
Савин, Федор 312
Савинов А. Н. 534, 535
Савич, ученик архитектуры 225
Саксония 115, 515
Салтан, царь 424
Салтанов, Иван 31
Салтыков А. Б. 514, 537
Салтыков С. А. 159
Самсонов, архитектор 202
Свенский монастырь (близ Брянска). Собор 170—173
Свешников, Семен 246
Севаж, скульптор-ремесленник 441
Селезнев Г. А. 230, 232
Селезнево, село. 275
Селиванов А. В. 456, 514, 537
Селипова Т. А. 391, 394, 535
Семевский М. И. 297
Семенов, Петр 481, 504
Сементовская А. К. 530, 536
Сен-Гален 306
Сенатов Г. 531
Сенницы, село 275, 276
Сент-Илер, Антуан 186
Сенявин У. А. 44, 81, 132, 156, 360, 446
Серебренников Н. Н. 432, 434, 536
Серебряков П. 456, 457
Серебряное дело 499—505
Сестрорецк 113
Сибирь 143, 329
Сидоров А. А. 368, 399, 535
Сидоров Н. 513, 514, 537
Сильвестр (Кулябка), архиеп. 372, 374
Симонно, гравер 484
Сиринское, село 433
Скамоцци, Винченцо 102
Скопин-Шуйский М. В. 370
Скоропадский И. И. 327
Сламинский, Степан 246
Сляднев, ученик архитектуры 133
Смапас, скульптор-ремесленник 441
Смирнова Е. И. 535
Смирнов Б. А. 537
Смит, Петр 120
Смоленск 268, 303
Снегирев В. Л. 528
Снегирев И. М. 30, 40, 155, 270, 528, 531, 533
Собко Н. П. 118, 294, 296, 369, 384, 534
Соболев Н. Н. 432, 434—436, 493, 500, 524, 529, 536, 537
Соймонов Ф. И. 135, 412
Соколов И. А. 290, 414—416, 418, 419, 421, 424
Соколова Т. М. 532, 536
Соловецкий монастырь 402
Соловьев К. А. 511
Соловьев, Дмитрий 293, 303, 337, 522
Соловьев Н. В. 535
Сольвычегодск 432
— Деревянный дом (1750 г.) 274
Сомов А. И. 533
Спасский И. Г. 499
Спилиоти Н. 522, 537
Сталин И. В. 527
Станюкович В. К. 340, 382, 388, 533—535
Старица. Собор 283
Старов И. Е. 221, 223
Старцев, Осип 28, 42, 43
Стасов В. В. 9, 10, 410, 412, 419
Стасов В. П. 202, 203
стекло 507—513, 526
Стефан Пермский 432
Стефан Яворский 46, 49, 60, 429
Стефано, Ян 121
Стокгольм 575
Столетов, Петр 494—496

Столпянский П. Н. 234, 472, 528, 531, 536
Страхов В. 158
Стрельна (близ Ленинграда) 79, 80, 110, 153, 448, 473
— Дворец 81, 100, 106, 110, 111, 120, 123, 124, 238
— мыза 176
— парк 100, 106, 111
Стрешнев Т. Н. 32
Строганов С. Г. 189—191, 204, 323, 325, 330, 342
Строганова М. В. («Васса») 330, 331
Ступиниджи, вилла 178
Суздаль 515
Сулима С. 370
Султанов Н. В. 158, 531
Сумароков А. П. 19—21
Сурмин, Илья 123
Суслов А. В. 175, 203, 532
Суслова Е. Н. 494, 496, 536
Суходольский Б. 341, 344, 346, 396
Схонебек (Шхонебек), Адриан 287, 401, 402, 404, 406—408, 414, 415, 419, 486
Схоор, Клас фан 292
Сытин П. В. 35, 151, 152, 155, 266, 273, 528, 531

«Таврическая выставка» (1905 г.) 10, 339, 362, 363, 366, 374, 392
Таллин (Ревель) 81, 110, 353, 481, 484
— Преображенский собор. Иконостас 46, 60
Таманский И. Т. 202
Танауер, Иоганн Готфрид 288, 292, 298, 303—305, 307, 308, 315, 318, 319, 324, 325, 366
Тарсиа, Антонио 439, 440
Тарсиа, Бартоломео 195, 312, 339, 415, 494
Тарту (Дерпт) 482
Татищев В. Н. 19, 296
Тверь (Калинин). Собор. Колокольня 114, 249, 254
Телегин, Иван 452
Тельтевский П. А. 529
Темпеста, Антонио 329
Терский, Лев 517
Тимофеев, Конон 419
Тимофеева Е. 529, 530
Тихомиров Н. Я. 528
Тихомирова М. 446
Тишинина К. И. 364, 365
Тишинина Н. 365
Тобольск 330
Токке, Луи 350, 353, 356—358
Толгский монастырь (близ Ярославля). Церковь больничная 278
Толстая 392
Толстой П. А. 307, 308, 438
Томилов В. И. 402
Тонинген 482
Топильский С. 532
Торелли, Стефано 341, 346
Торопец, село 493
Торопов С. 532, 533
Траян, римский император 475, 476
Тредьяковский В. К. 19
Трезини, Джузеппе 141, 210, 234, 242, 444
Трезини, Доменико 42, 67, 71—73, 75, 76, 78, 79, 83, 85—92, 97, 99, 100, 102, 104, 114, 119, 123, 124, 126, 131, 133, 134, 140, 143, 148, 214, 240, 292, 414, 446, 477
Трезини, Пьетро-Антонио 100, 193, 240, 242
Триумфальный столп 475—486, 492
Тройницкий С. Н. 537
Троицкое-Лыково. Церковь 25, 47. 62, 429
Тропинин В. А. 9
Трофимов, Василий 452
Трубецкая Т. А. 374
Трубецкие 267
Трубецкой Н. Ю. 250, 251, 424
Трутовский В. К. 500, 537
Трухменский, Афанасий 400, 404, 410, 486
Тупицын, Пимен 517
Тургенев, Яков 296—298
Тюбякин, Семен 90

Уборы. Церковь 25, 429
Украина 20, 43, 44, 46, 56, 58, 164, 225, 226, 319, 370, 407, 410, 432, 507, 508
Украина Западная 63
Унковский И. 135
Унферцагт, Георг Иоганн 421
Урал 21
Усов Т. Н. 80, 106, 110, 111, 117—119, 121—124, 156, 531
Усово (Ильинское) под Звенигородом. Церковь 258, 260, 262
Усолье на Каме 276
Успенский А. И. 288, 292, 293, 306, 308, 310, 312, 322, 323, 325, 328, 336, 337, 343, 344, 348, 353, 360, 366, 367, 476, 478, 528, 530—532, 534
Устинов Г. И. 68, 69, 153
Устинов И. Г. 48, 88, 117, 119, 152, 153, 156
Устрялов Н. Г. 115
Усть-Косьма, село 433, 434
Усть-Рудица (близ Ленинграда). Фабрика смальт 350, 514
Ухтомский Д. В. 22, 36, 64, 142, 150, 154—156, 161—164, 172, 182, 183, 223, 244—258, 262, 264, 267, 268, 424, 425, 491, 492, 533
Ухтомский, Сергей 246
Ушаков, Андрей 330
Ушаков А. И. 132
Ушаков, Симон 329, 404

Фадеев, Ефим 99
Фальковский Н. И. 164, 457
Фальконе Э. М. 326
Фан дер Бурх 119, 120, 331, 332
фарфор 354, 507, 514—519, 521—523, 526
фаянс 514
Федоров, Леонтий 293, 336
Федоров-Давыдов А. А. 534, 535
Федосеева Е. П. 483, 536

«фейерверки» 400, 404, 409, 410, 414, 416, 423, 424
Фелькерзам А. Е. 503, 537
Фельтен Ю. М. 208, 267
Феофан Прокопович 12, 13, 19, 247, 430
Фермор В. В. 157, 361, 362
Фермор, Виллим 362, 363, 365
Фермор, Сарра 359, 362, 363, 365, 366
Фик А. 121
Фили. Церковь Покрова 25, 37, 47, 54, 58, 61, 62, 278, 429
Филиппов Иван 133
Фиорилло, Иоганн 298
Фирсов, Иван 341, 344, 345
Фландрия 303, 440
Флоренция 322
Флоринский Д. 530
Фонтана, Джованни Марио 30, 90, 93, 96
фонтаны 106, 110—112, 438, 439, 444, 448, 449, 460, 474
Франкар, живописец 338
Франция 12, 21, 85, 101, 104, 109, 115, 118, 119, 234, 328, 430, 441, 496
французское искусство 176, 198, 207, 338, 521, 523
Фредерик IV, король Дании 85
фрески; росписи 293, 294, 306, 311, 312, 314, 325, 340—343, 367, 396
Фридебург Г. 534
Фридриксон, мастер лепки 479
Фридрих II, король Пруссии 208, 423
Фридрихштадт 481
Фриче В. М. 10

Харьков. Библиотека университета 44, 63
— Исторический музей 319
Хворостьев, погост 436
Хег А. 135
Хемпель Э. (Hempel E.) 112, 530
Херасков М. М. 19
Холостенко М. В. 225, 532
Хоог, Ромен де 401
Хрептиков А. С. 456, 468
Хрипунов К. А. 388—392
Хрипунова 389—392
Христос 433, 450, 493
Хрущев А. Ф. 143

Царское село (Пушкин) 178, 191, 196, 197, 209—212, 223, 225, 422, 431
— Александровский дворец 313
— Большой Екатерининский дворец 177, 194—199, 204, 211, 222—224, 313, 318, 319, 328, 340, 341, 343, 345, 381, 489, 490
— — Китайский зал 341, 490
— — корпус Зубова 198, 210
— — церковь 210, 211, 344, 381, 490, 492
— Грот на берегу Большого озера 199, 200
— Дворец (малый, постр. Браунштейном) 196
— Знаменская церковь 196
— Катальная горка 200
— Контора строения села Царского 210
— павильоны 200, 210
Монбижу 198, 211, 213—215, 222, 488
на острове Большого озера 222
Эрмитаж 198, 200, 211—213, 340, 342, 343, 421, 488, 490, 492
— Среднерогатский дворец 200
Цейтлин М. А. 537
Циглер, Франц, резчик 441
Цукки, Карло 180

«Чванов» (Иванов?) 494
Чевакинский С. И. 22, 133, 144, 148, 150, 197—200, 208—223, 225, 230, 235, 381, 493, 532
чеканка 499, 503—507
Челноков, Никита 74
Чемесов Е. П. 419, 420
Череповец. Музей 431
Черкасов И. А. 118, 322, 515
Черкасов, Федор 117, 288, 308, 315
Черкасские, князья 381
Черкасский А. М. 44, 81, 104, 382
Чернигов 410
Чернозем, пустошь 516
Черный, Андрей 517, 518
Черный, Иван 517
Чернышев Г. П. 79, 330
Чернышевский Н. Г. 9
чернь 499, 503, 504
Чехия 511
Чиприани, Себастьяно 117, 118
Чиркин И. 503, 504
Чоглоков, Михаил 31
Чудское озеро 481

Шакшер, село 433
Шанин Ф. 26, 178, 183
Шарлотта, жена царевича Алексея Петровича 320
Шатровый верх; шатер 25, 157, 184, 264, 274, 277, 282—284
Шафиров П. П. 275, 276
Шаховский И. И. 35, 253
Швейцария 85, 306, 506, 507
Швертфегер, Теодор 67, 79, 88, 99, 100, 103, 104
Швеция 48, 153, 410, 481, 515
Шебуев В. К. 9, 336
Шедель, Готфрид 90, 93, 96, 97, 127, 262
Шейнфурт, архитектор 119
Шелковников Б. А. 499, 537
«Шемякин суд» 426
Шереметев Б. П. 351, 382, 393, 394
Шереметев П. Б. 218, 235, 381, 382, 384—387, 391, 393, 517
Шереметева А. П. (жена Б. П. Шереметева) 394
Шереметева А. П. (дочь П. Б. Шереметева) 392
Шереметева В. А. 373, 374, 382, 386, 387, 391
Шереметевы 216, 223, 236, 380—382, 387, 391, 394
Шибанов, Михаил 395
Шижнема, село. Церковь 276

Шилков В. Ф. 82, 84, 112, 529—531
Ширяев С. Д. 528
Шквариков В. А. 528
Шлаттер И. А. 505
Шлиссельбург 132, 480, 481
Шлютер, Андреас 67, 75, 79, 80, 88, 93—99, 105, 108, 116, 430, 445—449, 460, 472
Шмидт Г. Ф. 419
Шонианс, художник 306
шпалеры 522, 523, 525
Шпек, литейщик 479
Шпекле, Филипп 441
Штальмейер, скульптор 490
Штауберт А. Е. 187
Штейман Ш. И. 530, 536
Штелин К. (Stälin K.) 527
Штелин Я. Я. 216, 218, 291, 303, 304, 306, 308, 314, 324, 325, 330, 337—339, 352, 353, 358, 418, 459, 475
Штенгель, художник 176, 177
Штенглин, Иоганн 414, 418
Штетин (Щецин) 482
Штутгарт 353
Шубин Ф. И. 431
Шувалов И. И. 20, 117, 119, 207, 216, 218, 221, 222, 346, 369
Шульц, Антон 479
Шумаев Г. С. 494
Шумахер, Иоганн Якоб 34, 36, 114, 133, 141, 143, 159, 160, 249, 291, 308
Шумахер, Иоганн Даниель 114
Шумилов В. Н. 42, 43, 49
Шурман, художник 393
Шуя, село. Церковь 283

Щавинский В. А. 536
Щедрин Ф. Ф. 431
Щепотов, Иван 296
Щусев А. В. 157, 533

Эванс, скульптор-ремесленник 441
Эггебрехт, Петр 515
Эгельгрессер, Генрих 441
Эйлер, Леонард 494, 495
Экли, Эргард, резчик 442
Эллигер, Оттомар 179, 414, 415, 419
Эльбинг 482
эмаль (финифть) 302
Эмме Б. Н. 537
Энгель-Празоло, скульптор-ремесленник 441
Энгельс Ф. 85, 527
Энтелис Ф. С. 537
Эразм Роттердамский 438
Эренсбург, город 482

ювелирное дело 500, 501, 507
Ювара, Филиппо 178
Юго-Камск. Завод 433
Юст, Юль 439
Юстиниан, имп. Византии 475

Ягужинский П. И. 68, 79, 360
Якоби Е. Н. 532
Яков, Антон, резчик 490
Яковлев И. Е. 111
Яковлев, Семен 247
Якунина Л. И. 537
Якшино, село 275
Ямбург 508, 509, 513
Ян Собесский, король Польши 405, 439
— его жена 439
Ярославль 450
— Коровниковская слобода 282
Ярославский уезд 452
Яуза, реки 28, 178, 258

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

План второго этажа дворца А. Д. Меншикова в Москве. 1697—1699, 1707—1708 годы. Чертеж Ф. Шанина 1737 года. Центральный Гос. архив древних актов. Фот. архива . . . 26
Дворец А. Д. Меншикова в Москве. Первоначальный вид аркады двора. 1707—1708 годы. Реконструкция К. К. Лопяло 27
Дворец А. Д. Меншикова в Москве. Главные ворота со стороны двора. 1707—1708 годы. Фот. И. Э. Грабаря 29
Здание Арсенала в Московском Кремле. 1702—1706, 1715—1736 годы. Фот. И. Э. Грабаря . 30
План верхнего этажа Арсенала. Копия XIX века с оригинала XVIII века. Гос. Исторический музей. Фот. музея. 31
Главные ворота Арсенала в Московском Кремле. 1702—1736 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . 33
Арсенал в Московском Кремле. Боковой фасад. Фот. М. Г. Каверзнева 34
Арсенал в Московском Кремле в начале XVIII века. Боковой фасад. Реконструкция К. К. Лопяло 35
И. Зарудный. Меншикова башня в Москве. 1704—1707 годы. Фот. М. Г. Каверзнева (вклейка) 36
И. Зарудный. Меншикова башня в Москве. Планы главной и верхней церквей. По Н. П. Розанову (1877) 38
И. Зарудный. Меншикова башня в Москве. Южный фасад. 1704—1707 годы. Фот. М. Г. Каверзнева 39
И. Зарудный. Меншикова башня в Москве. Верхние ярусы. 1704—1707 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 41
Вид Меншиковой башни в 1707 году. Примерная реконструкция И. Э. Грабаря. Чертеж К. К. Лопяло 42
И. Зарудный. Иконостас Петропавловского собора в Ленинграде. 1722—1726 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 45
И. Зарудный. Триумфальные ворота в Москве в честь Полтавской победы. 1709 год. Гравюра. Фот. Лафоки АН СССР 47
Церковь Панкратия мученика в Москве. Начало XVIII века. Фот. И. Э. Грабаря 48
План церкви Ивана Воина в Москве 50
Церковь Ивана Воина в Москве. 1709—1713 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 51
Церковь Ивана Воина в Москве. Южный фасад. 1709—1713 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 53
Собор Заикоспасского монастыря в Москве. Первая четверть XVIII века. Фот. И. Э. Грабаря 54

Собор Варсонофьевского монастыря в Москве. 1709—1730 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . 55
Надвратная Тихвинская церковь Донского монастыря в Москве. Разрез. Чертеж Музея Академии строительства и архитектуры СССР 56
Надвратная Тихвинская церковь Донского монастыря в Москве. 1713—1714 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 57
План церкви Знамения в Дубровицах близ Подольска. Обмер М. Я. Красовского 58
Церковь Знамения в Дубровицах близ Подольска. 1690—1704 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 59
Церковь Знамения в Дубровицах. Средняя часть. 1690—1704 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка) 60
Дом дьяка Аверкия Кириллова в Москве. Фасад начала XVIII века. Фот. Лафоки АН СССР 62
И. Зарудный. Архитектурные наброски. Библиотека Харьковского Гос. университета. Фот. библиотеки 63
Палаты А. В. Кикина. 1714—1718 годы. План. Реконструкция А. Н. Петрова 68
Палаты А. В. Кикина. 1714—1718 годы. Фасад. Реконструкция А. Н. Петрова 69
Д. Трезини. Проект «образцового дома для именитых людей». 1714 год. Гравюра. П. Пикарта. Фот. Лафоки АН СССР 72
Зимний дворец Петра I. 1711 год. Гравюра А. Зубова 1717 года. Фот. Лафоки АН СССР 73
Летний сад. Гравюра А. Зубова 1717 года. Фот. Лафоки АН СССР 76
Здание Адмиралтейства. Рисунок Х. Марселиуса 1725 года. Библиотека Академии наук СССР в Ленинграде. Фот. Лафоки АН СССР 77
Дворцовая набережная. Рисунок Х. Марселиуса 1725 года. Библиотека Академии наук СССР в Ленинграде. Фот. Лафоки АН СССР 78
Первоначальный вид Петергофского дворца (до пристроек Леблоном галлерей и навильонов). Гравюра А. Ростовцева 1717 года. Фот. Лафоки АН СССР 80
Д. Трезини. Петровские ворота Петронавловской крепости в Ленинграде. 1717—1718 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (вклейка) 84
Д. Трезини. План Петропавловского собора в Ленинграде 86
Д. Трезини. Петропавловский собор в Ленинграде. 1712—1733 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 87
Д. Трезини. Колокольня Петропавловского собора в Ленинграде. 1712—1733 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 89
Д. Трезини. Петропавловский собор с восточной стороны. 1712—1733 годы. Фот. И. Э. Грабаря 91
Д. Трезини. Здание Двенадцати коллегий в Ленинграде. 1722—1733 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 92
Д. Фонтана и Г. Шедель. Дворец А. Д. Меншикова на Васильевском острове в Ленинграде. Первая четверть XVIII века. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленипграда 93
Дворец А. Д. Меншикова на Васильевском острове. Гравюра А. Зубова 1717 года. Фот. Лафоки АН СССР 94
Дворец А. Д. Меншикова в Ораниенбауме. Гравюра А. Ростовцева 1717 года. Фот. Лафоки АН СССР 95
Д. Фонтана и Г. Шедель. Дворец А. Д. Меншикова в Ораниенбауме (Ломоносове). Первая четверть XVIII века. Фот. И. Э. Грабаря 96
Д. Трезини и А. Шлютер. Летний дворец Петра I в Ленинграде. Фасад со стороны Фонтанки. 1710—1714 годы. Фот. И. Э. Грабаря 97
А. Шлютер. Монплезир в Петергофе (Петродворце). Центральная часть здания. 1714—1717 годы. Фот. Г. И. Гунькина 98

Г. Маттарнови. План Кунсткамеры. Из издания «Палаты санктпетербургской имп. Академии наук, библиотеки и Кунсткамеры...» (1741) 100
Г. Маттарнови. Фасад Кунсткамеры. 1717 год. Гравюра Г. Качалова из издания «Палаты санктпетербургской имп. Академии наук, библиотеки и Кунсткамеры...» (1741). Фот. Лафоки АН СССР 101
Александро-Невская лавра по проекту Д. Трезини. Гравюра А. Зубова 1717 года. Фот. Лафоки АН СССР 102
Александро-Невская лавра по проекту Т. Швертфегера. Гравюра П. Пикарта 1723 года. Фот. Лафоки АН СССР 103
Т. Швертфегер. Модель-проект собора Александро-Невской лавры. 1720—1723 годы. Музей Академии художеств СССР в Ленинграде. Фот. музея 104
Ж. Б. Леблон. Проект планировки Петербурга. 1716 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . 105
И. Браунштейн. Павильон Марли в Петергофе (Петродворце). 1720—1724 годы. Фот. Музея Академии художеств СССР в Ленинграде 107
И. Браунштейн. Павильон Эрмитаж в Петергофе (Петродворце). 1721—1725 годы. Фот. Музея Академии художеств СССР в Ленинграде 109
Н. Микетти и Т. Усов. План дворца в Стрельне. 1719—1726 годы. Чертеж середины XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 110
Н. Микетти и Т. Усов. Фасад дворца в Стрельне. 1719—1726 годы. Чертеж-копия И. Яковлева 1777 года. Музей истории Ленинграда. Фот. Лафоки АН СССР 111
Н. Микетти. Дворец в Екатеринентале (Кадриорге). 1718—1725 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 112
Н. Микетти и М. Земцов. Большой зал Екатеринентальского дворца. Деталь. Начало 1720-х годов. Фот. В. Вага 113
Н. Микетти и М. Земцов. Большой зал Екатеринентальского дворца. Начало 1720-х годов. Фот. В. Вага (вклейка) 124
М. Земцов. Чертеж «Зала для славных торжествований», построенного в 1725 году. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 125
М. Земцов. План церкви Симеона и Анны в Ленинграде. Из книги «Памятники архитектуры Ленинграда» (1958) 126
М. Земцов. Церковь Симеона и Анны в Ленинграде. 1729—1734 годы. Фот. И. Э. Грабаря . 127
И. Коробов. Деревянная колокольня Богоявленской церкви в Кронштадте. 1728 год. Чертеж начала XIX века. Центральный Гос. военно-исторический архив. Фот. архива 129
Чертеж домов у Аничкова моста. Конец 30-х — начало 40-х годов XVIII века. Центральный Гос. архив древних актов. Фот. архива 131
План Петербурга 1737 года. Гравюра из издания «Палаты санктпетербургской имп. Академии наук, библиотеки и Кунсткамеры...» (1743). Фот. Лафоки АН СССР 135
Неизвестный художник. Портрет П. М. Еропкина. 1730-е годы. Местонахождение неизвестно. Фот. И. Э. Грабаря 136
П. Еропкин. Проект планировки центральной части Адмиралтейского острова. Конец 1730-х годов. Центральный Гос. исторический архив Ленинграда. Фот. архива 137
План Коломны. Копия 1741 года с чертежа, выполненного при Комиссии о санкт-петербургском строении. Центральный Гос. архив древних актов. Фот. архива 139
И. Коробов. Проект здания Адмиралтейства. Осуществленный вариант. 1732 год. Музей истории Ленинграда. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 144
И. Коробов. Церковь Пантелеймона в Ленинграде. 1734—1737 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 145
И. Коробов. Проект Морского полкового двора. Второй вариант. 1730-е годы. Центральный Гос. архив военно-морского флота. Фот. архива 147

М. Земцов. Церковь Рождества богородицы. 1733—1737 годы. Чертеж-копия А. Гусева 1764 года. Музей истории Ленинграда. Фот. Лафоки АН СССР 148
М. Земцов. Зал библиотеки в здании Кунсткамеры. Начало 1730-х годов. Гравюра Х. Вортмана из издания «Палаты санктпетербургской имп. Академии наук, библиотеки и Кунсткамеры...» (1743). Фот. Лафоки АН СССР 149
И. Мичурин. Проект восстановления Воробьевского дворца в Москве. 1738 год. Центральный Гос. архив древних актов. Фот. архива 159
Проект трехъярусной колокольни Троице-Сергиевой лавры. Чертеж из альбома 1745 года. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея 160
Проект колокольни Троице-Сергиевой лавры с прибавлением двух верхних ярусов. Чертеж из альбома 1745 года. Загорский историко-художественный музей. Фот. музея 161
План фундамента колокольни Троице-Сергиевой лавры в Загорске. Обмер В. И. Балдина . . 162
И. Шумахер, И. Мичурин и Д. Ухтомский. Колокольня Троице-Сергиевой лавры в Загорске. 1740—1770 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка) . 164
И. Мичурин. Проект здания Суконного двора в Москве. Фасад со стороны Болотной площади. 1746 года. Центральный Гос. архив древних актов. Фот. архива 165
И. Мичурин. Колокольня церкви Параскевы-Пятницы в Москве. 1743—1744 годы. Фот. И. Э. Грабаря 166
И. Мичурин. Церковь Параскевы-Пятницы в Москве. 1739—1744 годы. Фот. Грабаря . . . 167
И. Мичурин. Колокольня церкви Параскевы-Пятницы в Москве. Деталь. 1743—1744 годы. Фот. И. Э. Грабаря 168
Колокольня церкви Петра и Павла в Москве. 1740—1744 годы. Фот. И. Э. Грабаря 169
И. Мичурин. План собора Свенского монастыря близ Брянска 170
И. Мичурин. Собор Свенского монастыря близ Брянска. 1748—1758 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 171
И. Мичурин. Собор Свенского монастыря близ Брянска. Главный вход. 1748—1758 годы. Фот. И. Э. Грабаря 172
П. Ротари. Портрет В. В. Растрелли. 1750-е годы. Гос. Русский музей. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 176
В. Растрелли. Дворец Кантемира, господаря Валахского. 1721 год. Рисунок Штенгеля 1758 года. Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине. Фот. Лафоки АН СССР 177
В. Растрелли. Проект дворца Бирона в Руентале (Рундале). 1736 год. Музей Альбертина в Вене. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 179
В. Растрелли. Проект алтаря для церкви дворца Бирона в Руентале (Рундале). 1736 год. Музей Альбертина в Вене. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда . . 181
В. Растрелли. Дворец Бирона в Митаве (Елгаве). 1738—1740 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . 182
В. Растрелли. Андреевский собор в Киеве. 1747—1762 годы. Фот. Академии строительства и архитектуры УССР 185
В. Растрелли. Проект Летнего дворца. Фасад со стороны Летнего сада. 1741—1744 годы. Чертеж второй половины XVIII века. Музей истории Ленинграда. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 186
В. Растрелли. Летний дворец со стороны Итальянской улицы. 1741—1744 годы. Рисунок М. Махаева. Гос. Русский музей. Фот. музея 187
В. Растрелли. Дворец М. И. Воронцова в Ленинграде. 1746 — середина 1750-х годов. Фот. ИИМК АН СССР в Ленинграде 188
В. Растрелли. Дворец С. Г. Строганова в Ленинграде. Ворота. 1750—1754 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (вклейка) 188
В. Растрелли. Дворец С. Г. Строганова в Ленинграде. 1750—1754 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 189

В. Растрелли. Дворец С. Г. Строганова в Ленинграде. Львиная маска над воротами. 1750—1754 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 190
В. Растрелли. Большой дворец в Петергофе (Петродворце). 1747—1752 годы. Фот. ИИМК АН СССР в Ленинграде 191
В. Растрелли. Церковный павильон Большого Петергофского дворца. 1747—1752 годы. Фот. И. Э. Грабаря 193
В. Растрелли. Парадная лестница в Большом Петергофском дворце. 1747—1752 годы. Фот. Музея Академии художеств СССР в Ленинграде 194
В. Растрелли. Проект отделки дверей для Большого Царскосельского дворца. Музей Альбертина в Вене. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 195
В. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском селе (Пушкине). Общий вид со стороны двора. 1752—1756 годы. Фот. ИИМК АН СССР в Ленинграде 196
В. Растрелли. Садовый фасад Большого Царскосельского дворца. 1752—1756 годы. Фот. ИИМК АН СССР в Ленинграде 197
В. Растрелли. Грот на берегу Большого озера в Царском селе (Пушкине). 1755—1757 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 199
В. Растрелли. Модель Смольного монастыря. Музей Академии художеств СССР в Ленинграде. Фот. музея 200
В. Растрелли. Собор Смольного монастыря в Ленинграде. 1748—1757 годы. Фот. Ленинградского отделения издательства «Искусство» 201
В. Растрелли. Собор Смольного монастыря. Главный вход. 1748—1757 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (вклейка) 202
В. Растрелли. План Зимнего дворца. Чертеж 1762 года. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . . 204
В. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. Фасад на Дворцовую площадь. 1754—1762 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 205
В. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. Фасад на Дворцовую набережную. 1754—1762 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 206
В. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. Фрагмент фасада. 1754—1762 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (вклейка) 208
Неизвестный художник XVIII века. Портрет С. И. Чевакинского. Местонахождение неизвестно. Фот. из альбома А. Лушева (1870) 210
С. Чевакинский. Фасад Большого Царскосельского дворца. Фрагмент чертежа 1751 года. Музей истории Ленинграда. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 211
М. Земцов, С. Чевакинский и В. Растрелли. Павильон Эрмитаж в Царском селе (Пушкине). 1743—1753 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 212
С. Чевакинский. План первого этажа павильона Монбижу в Царском селе. По чертежу зодчего 1747 года (Гос. Эрмитаж) 214
С. Чевакинский. Проект павильона Монбижу в Царском селе. Фасад. 1747 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 215
С. Чевакинский. Никольский Морской собор в Ленинграде. Фрагмент фасада. 1753—1762 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 216
С. Чевакинский. Никольский Морской собор в Ленинграде. 1753—1762 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (вклейка) 216
С. Чевакинский. Колокольня Никольского Морского собора в Ленинграде. 1756—1758 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 217
С. Чевакинский. Проект Морского госпиталя в Кронштадте. План первого этажа. 1763 год. Центральный Гос. архив военно-морского флота. Фот. архива 218
С. Чевакинский. Проект Морского госпиталя в Кронштадте. Фасады (центральная часть). 1763 год. Центральный Гос. архив военно-морского флота. Фот. архива 219

С. Чевакинский. «Фонтанный дом» Шереметевых в Ленинграде. 1750—1755 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 220
С. Чевакинский. Дворец И. И. Шувалова в Ленинграде. 1753—1755 годы; перестроен в 1770-х годах. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 221
Вид на Аничков дворец и дворец И. И. Шувалова. Картина неизвестного художника. Около 1760 года. Гос. Русский музей. Фот. музея 222
А. Квасов. Модель Большого Царскосельского дворца. 1743 год. Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине. Фот. ИИМК АН СССР в Ленинграде 224
С. Чевакинский. Иконостас Никольского Морского собора в Ленинграде. 1755—1756 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (вклейка) 224
А. Квасов. План собора в Козельце. По Ф. Ф. Горностаеву (1911) 226
А. Квасов. Собор в Козельце. 1752—1763 годы. Фот. П. П. Ушакова 227
Г. Дмитриев. Проект фасада Аничкова дворца. 1744 год. Национальная библиотека в Варшаве. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 228
Генеральный план усадьбы Аничкова дворца. 1750-е годы. Центральный Гос. архив древних актов. Фот. архива 229
М. Башмаков. Проект Морского госпиталя в Кронштадте. 1762 год. Центральный Гос. архив военно-морского флота. Фот. архива 231
С. Волков. Проект «Мастерского двора» Канцелярии от строений. 1761 год. Музей истории Ленинграда. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 232
А. Вист. Павильон «Петровского ботика» в Петропавловской крепости в Ленинграде. 1761—1762 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 233
Ф. Аргунов. Грот в Кускове. 1756 — середина 1760-х годов. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 235
Ф. Аргунов. Проект неизвестного особняка-дворца. План. Музей Академии художеств СССР в Ленинграде. Фот. музея 236
Ф. Аргунов. Проект неизвестного особняка-дворца. Главный фасад. Музей Академии художеств СССР в Ленинграде. Фот. музея 237
М. Расторгуев. Лестничная пристройка к Благовещенской церкви Александро-Невской лавры в Ленинграде. 1764—1765 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 238
М. Расторгуев. «Архиерейский дом» Александро-Невской лавры в Ленинграде. 1756—1759 годы. Фот. И. Э. Грабаря 239
М. Расторгуев. Зал «Архиерейского дома» Александро-Невской лавры. Деталь. 1758—1759 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 241
П.-А. Трезини. Проект неизвестной пятиглавой церкви. Музей истории Ленинграда. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 242
Д. Ухтомский. Триумфальные Тверские ворота в Москве. 1742 год. Гравюра Г. Качалова из коронационного альбома 1744 года. Фот. Лафоки АН СССР 245
М. Земцов. Деревянные Красные ворота в Москве. 1742 год. Гравюра Г. Качалова из коронационного альбома 1744 года. Фот. Лафоки АН СССР. 247
Д. Ухтомский. Красные ворота в Москве. 1753—1757 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 248
Д. Ухтомский. Красные ворота в Москве. Боковой фасад. 1753—1757 годы. Фот. И. Э. Грабаря 249
Д. Ухтомский. Проект фасада здания московского Сената. 1753 год. Чертеж-копия Д. Ларионова. Библиотека Ленинградского филиала Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. Лафоки АН СССР 250
Д. Ухтомский. Главный фасад загородного дома Н. Ю. Трубецкого в Москве. Чертеж из альбома 1753 года. Музей Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. музея 251

Д. Ухтомский. Проект фасада колокольни с проездными воротами. 1750-е годы. Центральный Гос. исторический архив Ленинграда. Фот. Лафоки АН СССР 252
Д. Ухтомский. Проект Госпитального и инвалидного домов в Москве. Генеральный план. 1758 год. Центральный Гос. исторический архив Ленинграда. Фот. Лафоки АН СССР . 254
Д. Ухтомский. Проект Госпитального и инвалидного домов. План церкви. 1758 год. Центральный Гос. исторический архив Ленинграда. Фот. Лафоки АН СССР 255
Д. Ухтомский. Проект Госпитального и инвалидного домов. Фасад церкви. 1758 год. Центральный Гос. исторический архив Ленинграда. Фот. Лафоки АН СССР 256
Церковь Алексея митрополита в Москве. 1748—1751 годы. Фот. И. Э. Грабаря 257
Церковь Никиты мученика в Москве. 1751 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 259
А. Евлашев. Церковь в селе Ильинском (ныне Усово) под Звенигородом. 1732 год. Фот. В. В. Косточкина 260
А. Евлашев. Колокольня Донского монастыря в Москве. 1750—1753 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 261
И. Жеребцов. Колокольня Новоспасского монастыря в Москве. 1759—1784 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 263
К. Бланк. Церковь Бориса и Глеба в Москве. 1761—1764 годы. Фот. И. Э. Грабаря . . . 264
К. Бланк. Церковь Екатерины мученицы в Москве. 1765—1770 годы. Фот. И. Э. Грабаря . 265
Дом М. Ф. Апраксина в Москве. 1766 год. Фот. И. Э. Грабаря 267
План церкви Климента в Москве. Чертеж Музея Академии строительства и архитектуры СССР 268
Церковь Климента в Москве. 1754—1774 годы. Фот. В. В. Робинова 269
Преображенская церковь погоста Кижи. Главы. 1714 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка) 272
Церковь Иоакима и Анны села Моржегоры Архангельской области. 1726 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 277
Покровская церковь Вытегорского погоста Вологодской области. 1708 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 278
Погост Кижи на Онежском озере. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 279
План Преображенской церкви погоста Кижи. Чертеж Музея Академии художеств СССР в Ленинграде 280
Преображенская церковь погоста Кижи. 1714 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 281
Богоявленская церковь села Палтога Вологодской области. 1733 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 282
Никольская церковь села Березовец Ярославской области. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 283
Троицкая церковь села Ненокса Архангельской области. 1727 год. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 284
Неизвестный художник. Портрет А. Я. Нарышкиной с детьми. Начало XVIII века. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 295
Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева. 1690-е годы. Гос. Русский музей. Фот. музея 297
Неизвестный художник. Портрет Алексея Васикова. Начало XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 298
Неизвестный художник. Портрет неизвестного в тулупе. Начало XVIII века. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 300
Неизвестный художник. Портрет двух шутов. Начало XVIII века. Гос. Русский музей. Фот. музея 301

Г. Мусикийский. Портрет Петра I. Миниатюра. 1723 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа (увеличено в полтора раза) 302
И. Танауер. Портрет А. Д. Меншикова. 1727 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 305
И. Танауер. Портрет П. А. Толстого. 1720-е годы. Музей Л. Н. Толстого в Москве. Фот. музея 307
Г. Гзель. Портрет «Великана Буржуа». 1720-е годы. Гос. Русский музей. Фот. музея . . 309
Неизвестный художник. Портрет Балакирева. Первая четверть XVIII века. Гос. Русский музей. Фот. музея 310
Ф. Пильман. Роспись плафона Купольного зала Монплезира в Петергофе (Петродворце). 1717 год. Фот. И. Э. Грабаря 311
Л. Каравак. Портрет цесаревен Анны и Елизаветы. 1717 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 313
И. Никитин. Портрет Натальи Алексеевны. Около 1714—1715 года. Гос. Русский музей. Фот. музея 316
И. Никитин. Портрет Анны Петровны. Около 1714—1715 года. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 317
И. Никитин. Портрет Петра I на фоне морского сражения. 1715 год. Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине. Фот. Лафоки АН СССР 319
И. Никитин. Портрет канцлера Г. И. Головкина. 1716 (?) год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 321
И. Никитин. Портрет С. Г. Строганова. 1726 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 323
И. Никитин. Портрет Петра I. 1721 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 324
И. Никитин. Петр I на смертном одре. 1725 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 326
И. Никитин. Портрет напольного гетмана. 1720-е годы. Гос. Русский музей. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 328
Р. Никитин. Портрет М. Я. Строгановой. Гос. Русский музей. Фот. музея 331
А. Матвеев. Портрет И. А. Голицына. 1728 год. Москва, собр. Голицыных. Фот. Гос. Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 333
А. Матвеев. Портрет А. П. Голицыной. 1728 год. Москва, собр. Голицыных. Фот. Гос. Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 335
А. Матвеев. Портрет цесаревны Анны Ивановны. Конец 1720-х годов. Гос. Русский музей. Фот. музея 336
А. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729 год. Гос. Русский музей. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 336
Б. Суходольский. Десюдепорт «Аллегория науки». 1754 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 340
Д. Валериани. Эскиз плафона. Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 342
Д. Валериани. Эскиз театральной декорации. Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 343
А. Бельский. Десюдепорт с попугаем. 1754 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 345
И. Бельский. Архиерей во время служения литургии. 1760-е годы. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 347
Неизвестный художник. Евангелист Лука. 1760-е годы. Гос. Эрмитаж. Фот. Лафоки АН СССР 348
М. В. Ломоносов. Портрет Б. П. Шереметева. Деталь мозаики «Полтавская баталия». 1762—1764 годы. Ленинград, Академия наук СССР. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 348
М. В. Ломоносов. Портрет Петра I. Деталь мозаики «Полтавская баталия». 1762—1764 годы. Ленинград, Академия наук СССР. Фот. Лафоки АН СССР 349
Мастерская М. В. Ломоносова. Апостол Петр. Мозаика. 1750-е годы. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 351

М. Васильев. Апостол Павел. Мозаика. 1760-е годы. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 352
Г. Гроот. Портрет Елизаветы Петровны с арапчонком. 1743 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 355
П. Ротари. Портрет неизвестного в латах. Конец 1750-х годов. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 356
Л. Токке. Портрет А. М. Воронцовой. 1758 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 357
И. Вишняков. Портрет С. Фермор. 1745 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 359
И. Вишняков. Портрет С. Фермор. Деталь. 1745 год. Гос. Русский музей. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 360
И. Вишняков. Портрет В. Фермора. 1745 (?) год. Гос. Русский музей. Фот. музея 361
И. Вишняков. Портрет Ф. Н. Голицына. Конец 1750-х годов. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 363
И. Вишняков (?). Портрет неизвестной. 1740-е годы. Местонахождение неизвестно. Фот. Гос. Третьяковской галлереи 364
И. Вишняков (?). Портрет Анны Леопольдовны. 1740 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . 365
А. Антропов. Портрет атамана Ф. И. Краснощекова. 1761 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 370
А. Антропов. Портрет архиепископа Сильвестра Кулябки. 1760 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 372
А. Антропов. Портрет А. М. Измайловой. 1754 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 372
А. Антропов. Портрет В. А. Шереметевой. 1763 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . 373
А. Антропов. Портрет А. В. Бутурлиной. 1763 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 375
А. Антропов. Портрет М. А. Румянцевой. 1764 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . 376
А. Антропов. Портрет Петра III. Эскиз. 1762 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи 378
А. Антропов. Портрет Петра III. 1762 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 379
И. Аргунов. Иоанн Дамаскин. 1749 год. Екатерининский дворец-музей в г. Пушкине. Фот. Лафоки АН СССР 381
И. Аргунов. Портрет И. М. Лобанова-Ростовского. 1750 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 383
Ж. Натье. Портрет А. Б. Куракина. 1728 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 384
И. Аргунов. Портрет П. Б. Шереметева с собакой. 1753 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . 385
И. Аргунов. Портрет П. Б. Шереметева. 1760 год. Останкинский дворец-музей. Фот. музея . 386
И. Аргунов. Портрет В. А. Шереметевой. 1760 год. Останкинский дворец-музей. Фот. музея . 387
И. Аргунов. Портрет Хрипунова. 1757 год. Останкинский дворец-музей. Фот. музея . . . 388
И. Аргунов. Портрет Хрипуновой. 1757 год. Останкинский дворец-музей. Фот. музея . . . 389
И. Аргунов. Портрет девочки-калмычки Анны Николаевны. 1767 год. Дворец-музей в Кускове. Фот. музея 390
И. Аргунов. Портрет А. А. Лазаревой. Конец 1760-х годов. Останкинский дворец-музей. Фот. музея 391
И. Аргунов. Портрет крестьянки в русском костюме. 1784 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 392
И. Аргунов. Портрет Б. П. Шереметева. 1768 год. Дворец-музей в Кускове. Фот. музея . . 393
Неизвестный художник. Летний дворец. Середина XVIII века. Гос. Русский музей. Фот. музея 396
Д. Валериани (?). Второй Зимний дворец. 1752 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . . 397
И. Зубов. Измайлово. Гравюра резцом на меди. Около 1727 года. Фот. Лафоки АН СССР . 403
А. Зубов. Бой при Гангуте. Гравюра резцом на меди. 1717 год. Фот. Лафоки АН СССР . . 405
А. Схонебек. Корабль «Предестинация». Гравюра резцом на меди. 1700 год. Фот. Лафоки АН СССР 406
А. Зубов. Портрет Петра I. Гравюра резцом на меди. После 1725 года. Фот. Лафоки АН СССР 407

А. Ростовцев. Сражение при Лесной. Гравюра резцом на меди (копия с гравюры Н. Лармессена). 1720-е годы. Фот. Лафоки АН СССР 408
Я. Бликлант. Кремль. Деталь панорамы «Москва». Гравюра резцом на меди. Около 1708 года. Фот. Лафоки АН СССР 409
Народная картинка «Как мыши кота хоронили». Вариант в гравюре на меди. 1725 год. Фот. Лафоки АН СССР 411
Народная картинка «Алеша Попович». Гравюра на дереве. Первая четверть XVIII века. Фот. Лафоки АН СССР 412
Неизвестный художник. Мельница. Рисунок пером и кистью. Около 1720 года. Гос. Русский музей. Фот. музея 413
М. Махаев. Портрет Бухвостова. Гравюра резцом на меди. После 1728 года. Фот. Лафоки АН СССР 416
Г. Качалов. Церемония публикации перед коронацией Елизаветы Петровны. Гравюра резцом на меди. 1744 год. Фот. Лафоки АН СССР 417
И. Соколов. Портрет Елизаветы Петровны. Рисунок карандашом. 1740-е годы. Гос. Русский музей. Фот. музея 419
М. Махаев. Эрмитаж в Царском селе. Гравюра резцом на меди неизвестного мастера. 1761 год. Фот. Лафоки АН СССР 421
Неизвестный гравер. Сцена сражения при Кунерсдорфе. Гравюра резцом на меди. Около 1760 года. Фот. Лафоки АН СССР 423
Неизвестный гравер Академии наук. «Фейерверк». Гравюра резцом на меди. 1758 год. Фот. Лафоки АН СССР 424
Д. Ухтомский. Заглавный лист альбома 1753 года. Музей Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. музея 425
Усекновенная глава Иоанна Крестителя. Деревянная раскрашенная скульптура. Гос. Русский музей. Фот. музея (вклейка) 432
«Спас полунощный». Деревянная раскрашенная скульптура из села Сиринского. Пермская Гос. художественная галлерея. Фот. галлереи 433
«Спас полунощный». Деревянная раскрашенная скульптура из села Усть-Косьмы. Пермская Гос. художественная галлерея. Фот. галлереи 434
Распятие с предстоящими. Деревянная раскрашенная скульптура из села Усть-Боровского. Пермская Гос. художественная галлерея. Фот. галлереи 435
Голова Саваофа. Деталь деревянной раскрашенной скульптуры из Лысьвы. Пермская Гос. художественная галлерея. Фот. галлереи 436
Апостол Петр. Деревянная раскрашенная скульптура из Перми. Пермская Гос. художественная галлерея. Фот. галлереи 437
П. Баратта. Мир и изобилие. Скульптура Летнего сада в Ленинграде. 1722 год. Фот. Лафоки АН СССР 439
Д. Бонацца. Вечер. Скульптура Летнего сада в Ленинграде. Фот. Лафоки АН СССР . . 440
К. Оснер. Низвержение Симона волхва. Деревянный барельеф в аттике Петровских ворот Петропавловской крепости в Ленинграде. Около 1708 года. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 443
К. Оснер (?). Крещение. Барельеф в верхней церкви Богоявленского монастыря в Москве. Начало XVIII века. Фот. И. Э. Грабаря 444
А. Шлютер. Минерва. Барельеф над входом в Летний дворец в Ленинграде. 1714 года. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 445
А. Шлютер. Амур на морском льве. Барельеф на фасаде Летнего дворца в Ленинграде. 1714 года. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 446

Н. Пино. Беллона. Статуя в нише Петровских ворот Петропавловской крепости в Ленинграде. 1720-е годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 448
Кариатиды плафона Купольного зала Монплезира в Петергофе (Петродворце). 1717—1722 годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (вклейка) 448
Саваоф. Барельеф интерьера церкви Знамения в Дубровицах. 1690—1704 годы. Фот. И. Э. Грабаря 450
Статуя евангелиста Иоанна у цоколя церкви Знамения в Дубровицах. 1690—1704 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР (вклейка) 452
Статуя святителя у входа церкви Знамения в Дубровицах. 1690—1704 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 453
Скульптурные украшения главного входа Меншиковой башни в Москве. 1704—1707 годы. Фот. Музея Академии строительства и архитектуры СССР 454
Кариатиды на хорах Меншиковой башни в Москве. 1704—1707 годы. Фот. И. Э. Грабаря . 455
Нептун. Бронзовая статуя в Петергофском парке. 1715—1716 годы. Фот. Лафоки АН СССР 456
К. Растрелли. Маска, снятая с лица живого Петра I. 1719 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 461
К. Растрелли. Бюст Петра I. Бронза. 1723—1729 годы. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . . 462
К. Растрелли. Бюст Петра I. Бронза. 1723—1729 годы. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . . 463
К. Растрелли. Бюст неизвестного. Бронза. 1732 год. Гос. Третьяковская галлерея. Фот. галлереи (вклейка) 464
К. Растрелли. Бюст А. Д. Меншикова. 1727 год. Мраморное воспроизведение 1840 года. Гос. Русский музей. Фот. музея 465
К. Растрелли. Статуя Анны Ивановны с арапчонком. Бронза. 1741 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 466
К. Растрелли. Статуя Анны Ивановны с арапчонком. Деталь. Гос. Русский музей. Фот. музея 467
К. Растрелли. Памятник Петру I в Ленинграде. 1720—1724 годы; отлит в бронзе в 1745—1746 годах. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 469
К. Растрелли. Памятник Петру I. Вид сбоку. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 471
К. Растрелли. Памятник Петру I. Деталь. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда (вклейка) 472
К. Растрелли. Нептун. Бронзовая статуэтка. 1723 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . . . 473
Модель Триумфального столпа (реконструкция). 1721—1730 годы. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 476
К. Растрелли и А. Нартов. Создание Петербурга. Барельеф пьедестала модели Триумфального столпа. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 479
К. Растрелли и А. Нартов. Взятие Шлиссельбурга. Барельеф пьедестала модели Триумфального столпа. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 480
К. Растрелли и А. Нартов. «Российский Сампсон шведского при Полтаве льва растерза 1709». Барельеф стержня модели Триумфального столпа. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . 483
К. Растрелли и А. Нартов. «Безопасная Рига не убежа от рук петровых 1710». Барельеф стержня модели Триумфального столпа. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 484
К. Растрелли и А. Нартов. «Склонися древний Дербень вечному в славе Петру 1722». Барельеф стержня модели Триумфального столпа. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 485
И. Дункер. Атлант на фасаде Большого Царскосельского дворца. 1750-е годы. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 489
И. Дункер. Игры детей. Барельеф на цоколе царскосельского Эрмитажа. 1750-е годы. Фот. И. Э. Грабаря 491
Декоративная скульптура с Красных ворот Д. Ухтомского в Москве. 1753—1757 годы. Музей Академии строительства и архитектуры СССР. Фот. музея 492

В. Млунмов. Аполлон с лирой. Мрамор. 1752 год. Гос. Русский музей. Фот. музея 493
М. Павлов. Россия. Барельеф в здании Кунсткамеры в Ленинграде. 1778 год. Фот. Гос. инспекции по охране памятников Ленинграда 495
Ковш серебряный, жалованный в 1738 году Ф. Волошенину. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . 502
Ковш серебряный, жалованный в 1755 году И. Чиркину. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . 503
Серебряная рака Александра Невского. 1750—1753 годы. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . 505
Штоф стеклянный с вензелем Петра II. Около 1730 года. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . 509
Стакан стеклянный с надписью «Виват царь Петр Алексеевич». Первая четверть XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 510
Кубок стеклянный с вензелем и портретом Елизаветы Петровны, резной и золоченый. Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа. 511
Кубок стеклянный с золочением. Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . . 512
Фигура фарфоровая «Вакх». Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Издательства АН СССР (цветная вклейка) 516
Табакерка фарфоровая «пакетовая». Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . 517
Табакерка фарфоровая с росписью работы А. Черного. 1752 год. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 518
Табакерка фарфоровая с росписью. Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . 519
Сухарница фарфоровая из «Собственного сервиза». Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 520
Ваза фарфоровая с росписью кобальтом. Середина XVIII века. Дворец-музей в г. Павловске. Фот. Б. А. Шелковникова 521
Фигура фарфоровая из серии «Народы Востока». Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 522
Фигура фарфоровая «Вакх» Мейссенского завода. Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 523
Диван резного золоченого дерева. Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа . . . 524
Шпалера «Борьба диких зверей у водопоя». Середина XVIII века. Гос. Эрмитаж. Фот. Эрмитажа 525

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГИАЛО — Гос. исторический архив Ленинградской области.

Лафоки АН СССР — Лаборатория фотографии и кинематографии Академии наук СССР

ИИМК АН СССР — Институт истории материальной культуры Академии наук СССР

ЦГАВМФ — Центральный Гос. архив военно-морского флота в Ленинграде.

ЦГАДА — Центральный Гос. архив древних актов в Москве.

ЦГИАЛ — Центральный Гос. исторический архив Ленинграда.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Введение *Н. Н. Коваленская* 7

Глава первая
АРХИТЕКТУРА

Московская архитектура начала XVIII века. *И. Э. Грабарь* 25

Петербургская архитектура первой трети XVIII века 65

Основание и начало застройки Петербурга. *И. Э. Грабарь* 65

Архитекторы-иностранцы при Петре I. *В. Ф. Шилков* 84

Обучение русских зодчих. *И. Э. Грабарь* 115

Петербургская архитектура 20—30-х годов XVIII века. *С. С. Бронштейн* 122

Московская архитектура 30—40-х годов XVIII века. *И. Э. Грабарь* 151

Петербургская архитектура середины XVIII века 174

В. В. Растрелли. *Б. Р. Виппер* 174

С. И. Чевакинский и другие петербургские мастера. *А. Н. Петров* 209

Д. В. Ухтомский и московская архитектура середины XVIII века. *И. Э. Грабарь* . . . 244

Деревянное зодчество первой половины XVIII века. *М. А. Ильин* 272

Глава вторая
ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Живопись первой половины XVIII века. *Н. Н. Коваленская* 287

Портретная живопись начала XVIII века 294

Живописцы-иностранцы начала XVIII века 303

И. М. Никитин и А. М. Матвеев 315

Декоративная живопись середины XVIII века 339
Портретисты-иностранцы середины XVIII века 553
И. Я. Вишняков 358
А. П. Антропов 367
И. П. Аргунов 380
Пейзажная живопись середины XVIII века 395
Гравюра и рисунок первой половины XVIII века. *А. А. Сидоров* 399
Гравюра и рисунок первой четверти XVIII века 400
Гравюра и рисунок второй четверти и середины XVIII века 414

Глава третья

СКУЛЬПТУРА

Скульптура первой половины XVIII века. *Г. М. Пресное* 429
Народная деревянная скульптура 431
Скульптура первой четверти XVIII века 437
К. Б. Растрелли 460
Триумфальный столп в память Петра I и Северной войны 475
Скульптура середины XVIII века 486

Глава четвертая

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Прикладное искусство первой половины XVIII века. *Б. А. Шелковников* 499
Библиография 527
Указатель 538
Список иллюстраций 556
Список сокращений 568



Подготовка к изданию текста и библиографических материалов V тома «Истории русского искусства» осуществлена кандидатом искусствоведения *Н. В. Гращенковым.*

Указатель к тому составлен проф. *Н. П. Киселевым.* Подбор иллюстраций выполнен мл. научными сотрудниками Института истории искусств: *Г. И. Гунькиным, Н. В. Масалиной* и *Б. А. Сомоpовым.*

РЕДАКТОРЫ ТОМА:

академик *И. Э. Грабарь*,

чл.-корр. АН СССР *В. Н. Лазарев*

Редакторы издательства *В. А. Виноград* и *Н. Н. Воркунова*
Художественный и технический редактор *Е. Н. Симкина*
Оформление художника *С. Н. Тарасова*

РИСО АН СССР № 113-81 В. Сдано в набор 25/II 1959 г.
Подписано в печать 29/X 1959 г. Формат бумаги $60 \times 92^1/_8$
Печатных л. $71^1/_2$ + 25 вкл. Уч.-издат. л. 48,3 + вкл. 2.5
Тираж 16 600 экз. Т-10484. Изд. № 1596. Тип. зак. № 1509

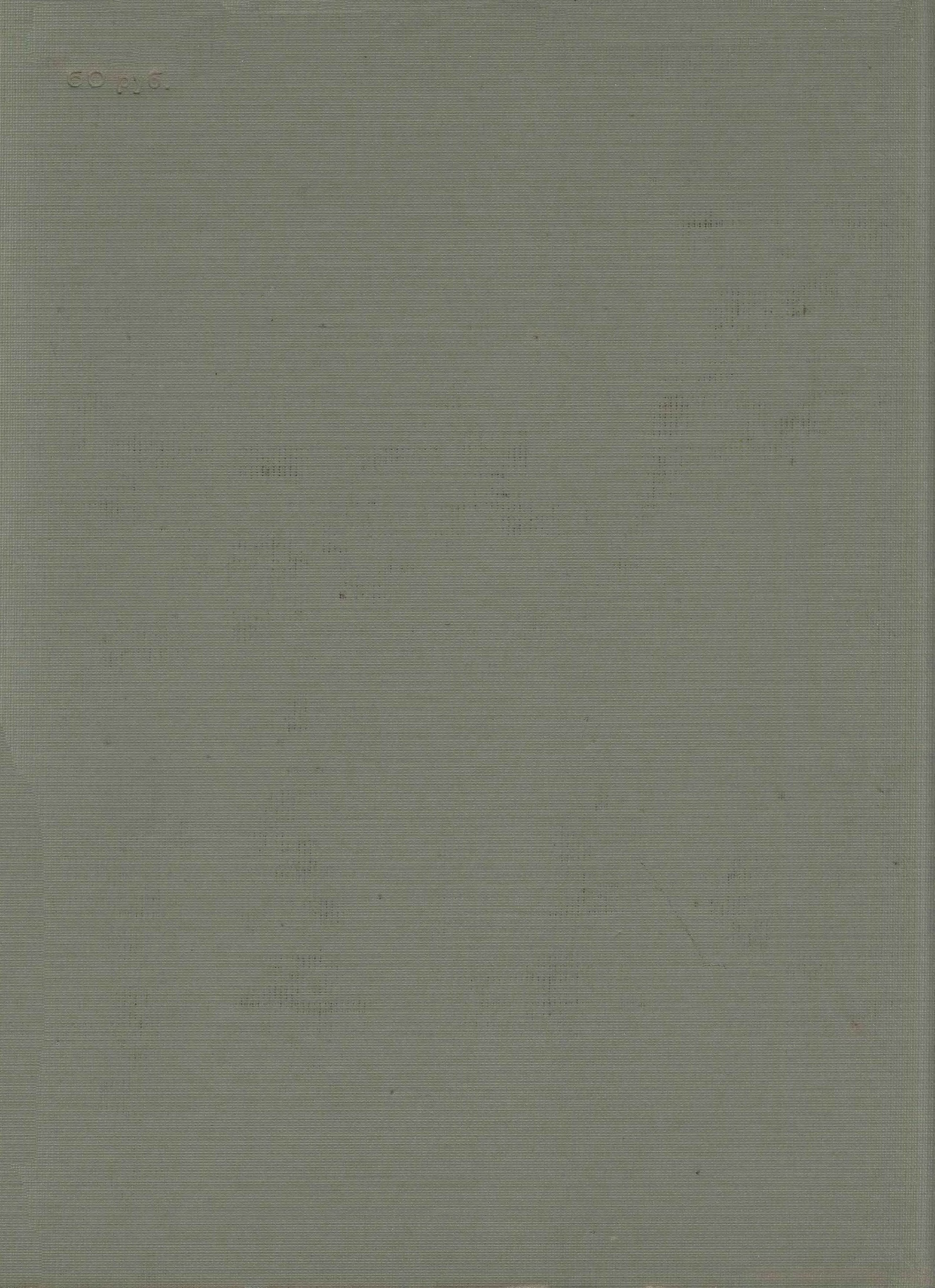
Цена 60 руб.

Издательство Академии наук СССР
Москва, Б-62. Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства АН СССР
Москва, Г-99. Шубинский пер., 10

ИСПРАВЛЕНИЯ К V ТОМУ «ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА»

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
78	8 св.	«исподволь».	«исподволь» [2].
118	20 св.	К. Борромини	Ф. Борромини
321	подпись под иллюстрацией	1716 год.	1716 (?) год.
473	подпись под иллюстрацией	1725 год.	1723 год.
520	9 св.	Астрахань	Архангельск


60 руб.